TUDOR VIANU

ARTA ŞI FRUMOSUL

DIN PROBLEMELE CONSTITUŢIEI ŞI RELAŢIEI LOR

BUCUREŞTI
SOCIETATEA ROMÂNĂ DE FILOSOFIE
1 9 3 1

TUDOR VIANU

ARTA ȘI FRUMOSUL

DIN PROBLEMELE CONSTITUȚIEI ȘI RELAȚIEI LOR

BUCUREȘTI
SOCIETATEA ROMÂNĂ DE FILOSOFIE
1 9 3 1

PREFAȚĂ

Studiile întrunite în volumul de față pornesc dela constatarea că arta și frumosul sunt două noțiuni al căror conținut se acopere numai pe porțiuni restrânse. Arta este fără îndoială frumoasă, dar în constituția ei se găsesc o seamă de momente care nu intră în sfera strict estetică a frumuseții. Inarmați cu această deosebire, am încercat a răspunde, în studiul care deschide acest volum, la întrebarea despre „Eternitatea și Vremelnicia Artei", lămurind că dacă arta apare ca un produs înrădăcinat în mobilitatea vieții sociale și istorice, lucrul se datorește numeroaselor relații extraestetice prin care ea se unește cu întreaga cultură contimporană, iar dacă, pe de altă parte, ea străbate vremurile și învinge deosebirile de mediu, împrejurarea o explică faptul că ea reprezintă un mod de organizare a datelor experienței, care răspunde unor condiții statornice.

Deosebirea dintre artă și frumos, adică între cuprinsul ei larg și înțelesul ei estetic restrâns, este dealtfel un punct central al esteticei contimporane. In studiul „Autonomizarea Esteticei" am încercat deci istoricul succinte și justificarea metodică a acestei deosebiri, menită să extindă câmpul tradițional al problemelor de estetică, dar să și asigure un grad mai mare

de autonomie problemei strict estetice a frumuseţii. Indoita natură estetică şi extraestetică a artei, am urmărit-o apoi în studiul „Arta şi Jocul", totalizând rezultatele cercetării moderne relative la origina ei, pentru a recunoaşte şi aci împletirea străveche a aceloraşi două fire. Inarmaţi cu aceiaşi distincţie am putut aprecia apoi una din dificultăţile esenţiale în aplicarea estetică a teoriilor psihanalizei.

Dacă însă paginele amintite se aşează în faţa întrebării relative la legătura dintre artă şi frumos, altele doresc să-şi aducă modesta lor contribuţie în problema constituţiei frumosului artistic. Felul în care frumuseţea artei unifică şi organizează datele răslete ale vieţei, s'a dovedit pentru noi a fi deosebit în trecerea dela emoţie la creaţia artistică. Dar faptul unităţii intime a frumosului în artă ne-a deschis o cărare proprie în mult desbătuta chestiune a normelor în estetică. Astfel în varietatea problemelor înfăţişate aci, punctele de vedere statornice din care ele sunt tratate, prefigurează acea grupare sistematică a capitolelor esteticei, pe care autorul ar dori acum s'o întreprindă.

Dintre studiile care urmează, revăzute şi complectate adeseori, acela despre „Autonomizarea Esteticei" este împrumutat din volumul omagial oferit D-lui Profesor C. Rădulescu-Motru. Studiul despre Titu Maiorescu a mai fost publicat într'o culegere anterioară, de unde am crezut că-l pot reproduce, pentru a lua loc în acea perspectivă mai largă a problemelor esteticei contimporane, pe care am încercat-o aci.

ETERNITATEA ŞI VREMELNICIA ARTEI

Poetica lui Aristoteles trece cu drept cuvânt ca o lucrare de ştiinţă inductivă. Temeiul de observaţie pe care îşi clădeşte adevărurile sale îl alcătuesc eposul homeric şi tragedia grecească din veacul al V-lea. Cum câteva secole de-a rândul, începând cu Renaşterea, lumea modernă îşi fixă ca ideal al lucrării literare, imitaţia cea mai desăvârşită a anticilor, Poetica lui Aristoteles deveni un tratat de reţete infailibile. In fapt, inspiraţia modernă depăşi adeseori regulele Stagiritului; în drept, ea se apăra întotdeauna de a le fi călcat. Atât de mare deveni prestigiul canoanelor aristotelice, în această vreme nedescătuşată cu totul de lanţurile dogmatismului scolastic, încât un autor de talia lui Corneille, trădează o stare de spirit cu totul îngrijorată când este vorba să stabilească, împotriva adversarilor care îl acuzau, conformitatea tragediilor sale cu spiritul preceptelor lăsate moştenire de filosoful grec. Se înţelege uşor de ce condiţii favorabile se puteau bucura pedanţii vremei. Unul dintre aceştia, abatele d'Aubignac, se fălea astfel cu meritul de a fi compus o tragedie, fără nici o pată în ce priveşte respectul dogmelor aristotelice. Cineva observă atunci cu mult spirit: „Sunt foarte satisfăcut că d-l

priului fel de-a fi, lucește adevărata câmpie a întrunirilor umane.

Trebue să adăugăm îndată că reacția împotriva dogmatismului aristotelic a fost la vremea ei binevenită: pedanții ar fi reușit poate să înăbușe cu desăvârșire glasul adevăraților artiști. Din fericire lucrul nu s'a întâmplat. Lupta pentru desrobirea temperamentului creator a început în acest moment aproximativ și a culminat îndată ce Kant cucerea adevărul că genialitatea este exemplară dar inimitabilă și că ea lucrează ca o putere a naturii. Kant stabilea însă în acelaș timp că judecățile de gust sunt universal valabile. Considerată în aceste două momente, Estetica lui Kant însumează interesul modern pentru libertatea în artă cu aspirația conștiinței estetice către universalitate.

Cu toate că studiul esteticei kantiene ar putea instrui pe aceia care nutresc temerea că un corp de adevăruri universale asupra artei, o Estetică, ar putea exercita vreo presiune asupra libertății geniale, se produce neîncetat eroarea care constă în a voi să slujești cauza libertății în artă, folosindu-te de argumentul nu știu cărei incapacități științifice a esteticei. Când așa dar năzuința către libertatea artistică va lua forme revoluționare, vehemența împotriva esteticei va crește în consecință. Imprejurarea se produce astăzi în forme atât de caracteristice, încât reluarea desbaterii, ale cărei începuturi le-am amintit. dobândește o nouă actualitate.

Am distins până acum două dintre obiecțiile care se aduc împotriva esteticei ca știință. Una dintre ele vede în pedantismul vechei estetice dogmatice o pri-

mejdioasă îngrădire a libertăţii creatoare. Cealaltă constă în părerea că neputând ieşi din subiectivitatea noastră, orice judecată obiectivă în artă devine imposibilă.

O a treia obiecţie intervine însă şi tocmai asupra acesteia am dori să insistăm. Se spune anume că opera de artă este un fapt istoric, incomparabil şi ireductibil, legat de individualitatea complexului de condiţii în care a apărut şi cu neputinţă de a fi trezit la o nouă viaţă într'un complex nou şi deosebit. Pentrucă s'a tăgăduit istoriei titlul de ştiinţă, i se neagă şi artei posibilitatea de a oferi materia vreunei raţionalizări ştiinţifice. Arta pare a fi, după această părere, esenţialmente pieritoare. In faţa unei opere de artă a trecutului, ni se spune că zadarnic am încerca să mai smulgem vreun sunet din coarda devenită absentă a inimei. Amatorii de artă îndepărtată sau veche ne sunt denunţaţi ca nişte oameni artificiali, înstrăinaţi de adevăratele bucurii ale artei, care nu pot fi decât bucuriile stârnite de arta actuală.

Adevărul este că arta actuală poate stârni în unele suflete un interes mai pasionat decât reuşeşte s'o facă o artă mai veche. Ce este aşa dar vremelnic în artă ? Dar pentrucă nu putem afirma că totul piere pentru totdeauna din artă, de vreme ce la intervale mari de timp şi de spaţiu noi continuăm s'o recunoaştem ca atare, se cuvine să ne întrebăm: Ce este etern întrînsa ? Despre eternitatea şi vremelnicia artei urmează deci să vorbim.

Şi iată mai întâiu ce trebue să observăm. Admiţând că arta este cu totul pieritoare, o ştiinţă a artei ar fi încă posibilă, pentrucă ar rămânea de studiat con-

diţiile relative ale existenţii ei. Acest studiu a fost întreprins de câţiva din Francezii veacului trecut şi printre aceştia se cuvine să cităm la loc de cinste numele lui Hippolyte Taine. Disciplina evoluţionistă stăpânea cugetarea marelui istoric şi filosof francez : problema care i se impunea, în legătură cu arta, urma deci să fie aceia a adaptărei gândului artistic la condiţiile mediului moral, al cărei rezultat este capodopera viabilă, selectată de societate şi integrată în patrimoniul artistic al naţiunilor. „O anumită temperatură morală — scrie Taine — este necesară pentru ca anumite talente să se desvolte; dacă ea lipseşte, ele avortează. Dacă temperatura se schimbă, speţa talentelor se va schimba; dacă ea devine contrarie, speţa talentelor va deveni contrarie şi, în general, se poate concepe temperatura morală *făcând o alegere* între diferitele speţe de talente, nelăsându-se să se desvolte decât cutare sau cutare speţă, excluzând mai mult sau mai puţin cu totul pe celelalte. Mulţumită unui mecanism de acest fel vedem desvoltându-se în şcoalele anumitor timpuri şi anumitor ţări, când sentimentul idealului, când acela al realului, când acela al desemnului, când acela al coloarei. Există o direcţie predominantă care este aceia a secolului; talentele care ar vrea să crească într'un alt sens găsesc ieşirea închisă; presiunea spiritului public şi a moravurilor înconjurătoare le comprimă şi le deviază, impunându-le o înflorire determinată" [1]. După cum transformismul este o teorie a succesului biologic, filosofia artei a lui Taine este o teorie a succesului artistic. Acest fel de

1) Philosophie de l'Art, I, pg. 55 (ed. Hachette).

a pune problema stărue şi la unii din reprezentanţii mai tineri ai şcoalei franceze, la un Baldensperger d. p., care propunându-şi să studieze literatura, precizează că înţelege să se ocupe, cu *naşterea, durata* şi *succesul* ei [1].

Nu numai în Franţa, dar şi Germania a apărut ideia de a studia condiţia relativă a artei. Hegel mai întâiu, esteticiani neohegeliani în chiar aceşti ani din urmă, au adus în această privinţă contribuţii preţioase. Dar pe când Francezii studiau procesul mecanicist menit să explice succesul capodoperei, cercetarea germană este dominată de un gând finalist. Nu adaptarea operei la mediul ei moral studiază Germanii, ci adaptarea la propria ei idee imanentă, care coincide cu tendinţa ideală a civilizaţiei în mijlocul căreia înfloreşte. Stilul artistic al unei epoce sau al unei culturi nu mai este explicat acum prin lupta de adaptare morală a artistului în mediul lui, ci prin conformarea lui la modelul ideal şi cauza finală care domină spiritualitatea momentului. Vom cita în rândul acestor cercetători mai noui pe un Simmel, Woringer, Nohl, C. Glaser, H. Kühn, etc. Dar pentrucă despre unii din ei am vorbit mai pe larg în cartea mea, *Dualismul Artei,* dând acolo şi justificarea filosofică a metodei, mă voi opri acum dela referinţe mai întinse.

Ceeace trebue să reţinem cu siguranţă din toată această ordine de cercetări este că opera de artă se găseşte profund înrădăcinată în complexul de interese spirituale în mediul căruia se desvoltă. Foarte instructive din acest punct de vedere sunt paralelele

1) La Litterature. Création, Succès, Durée, 1919.

care se stabilesc între artă şi alte manifestări ale vieţii spirituale, — între eroul cornelian d. p. şi teoria pasiunilor după Descartes, între personagiile romanului lui Stendhal şi succesul temperamentului marcat de războaele napoleoniene, între naturalismul lui Zola şi democratismul dela finele veacului trecut — ca şi cum de fiecare dată, toate aceste tendinţe puse în comparaţie, ar vrea să integreze o aceeaş valoare spirituală. Analogii de acestea, ingenioase şi profunde, s'au stabilit atâtea în critica modernă, încât metoda care le legitimează pare a fi un bun câştigat.

Se înţelege acum de ce arta înrădăcinată în actualitate este firesc să găsească un ecou mai viu. In arta actualităţii citeşte omul ceva din propriul lui tainic destin. Aici vine el să se lămurească asupra forţelor morale care îl conduc şi să se edifice asupra scopului vieţii sale.

Dar stabilirea analogiilor de care a fost vorba mai sus, delimitarea stilului unei culturi cu speciala lui aplicare la artă, studiul zecilor de legături care unesc arta cu celelalte manifestări ale vieţii spirituale, nu revin esteticei. Toate aceste cercetări sunt menite să explice arta, dar cad în afară de regiunea pe care estetica şi-o poate cu justeţe rezerva. Arta este acea creaţie care înfăşoară un sâmbure de specificitate estetică cu straturi numeroase de diverse interese spirituale. Imprejurarea a fost recunoscută încă de acum 50 de ani, când Konrad Fiedler (Ueber die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, 1876) cerea crearea unei „ştiinţe a artei" (Kunstwissenchaft), alături şi deosebită de estetică. Deatunci, prin sforţările unui Hugo Spitzer (Untersuchungen zur

Theorie und Geschichte der Aesthetik, 1903), Max Dessoir (Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906) şi acum în urmă prin opera capitală a lui Emil Utitz (Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenchaft, I-II, 1914-1920), această „ştiinţă a artei" se poate spune că a fost stabilită.

Prin ceeace trezeşte un interes mai viu şi mai pasionat este arta mai vremelnică. In clipa în care sensul spiritualităţii momentului cultural s'a schimbat, arta începe să ne vorbească mai puţin. Mută nu rămâne niciodată arta trecutului, pentru că spiritul nostru. întrucât s'a desvoltat din viaţa trecutului, conţine destule elemente de universalitate, pentru a poseda şi coardele consonante feluritelor momente ale istoriei. Apoi prin studiul culturilor mai vechi, reuşim să actualizăm până la un punct motivele care lucrau în sufletele oamenilor de altădată. Astfel de păreri apar şi sub pana lui Benedetto Croce care nu se dă înapoi să admită chiar o unitate spirituală, determinată succesiv în cutare şi cutare persoană, în cutare şi cutare operă de artă şi în temeiul căreia reproducerea momentelor individuale ale trecutului devine posibilă. „...Obiecţia împotriva posibilităţii de a concepe reproducerea estetică — scrie Croce — este întemeiată pe o realitate concepută la rândul său ca o adunare de atomi sau ca o monadă abstractă, compusă din monade fără comunicaţie între ele şi armonizate numai din afară. Dar realitatea nu este aceasta; realitatea este o unitate spirituală şi în cuprinsul ei nimic nu se pierde, totul este stăpânire eternă. Nu numai reproducerea artei nu se poate concepe fără unitatea realului, dar în mod general amin-

tirea oricărui fapt...; dacă n'am fi fost noi înşine Cezar şi Pompei, adică acel universal determinat o clipă ca Cezar şi Pompei, şi care este acum determinat în noi, nici o idee nu ne-am putea face de aceste două figuri"[1]). Oricât adevăr ar conţine observaţiile lui Croce, este prudent să precizăm măsura făgăduinţelor surâzătoare pe care „spiritul universal" (chemat aşa dar să mărturisească multă vreme după ce fusese îngropat împreună cu Hegel) ni le face. Căci dacă este adevărat că retrăirea operelor trecutului, nu se poate face decât în temeiul elementelor universale ale spiritualităţii noastre, este just să adăugăm că aceste elemente fiind cu totul generale, ele vor lucra cu o eficacitate mult mai redusă decât aceea pe care o pot avea motivele care fac din noi fiinţe particulare, oameni ai timpului şi ai culturii noastre. Intrucât, pe de altă parte, operele trecutului reclamă studiul premergător al culturii respective, nu urmează că reproducerea lor va fi şi pentru acest motiv mai palidă, lipsită în adevăr de spontaneitatea care caracterizează trăirea unei opere înfiptă în actualitate ?

Dar dacă arta ar fi absolut şi nu numai relativ vremelnică, după cum vedem că suntem îndreptăţiţi să credem, ea ar trebui să-şi piardă cu timpul chiar caracterul ei de artă. Această treptată degradare poate fi ocolită în ce priveşte arta popoarelor istorice, adică aceia însumată în tradiţiile naţionale. O tradiţie naţională posedă o structură, ea are o formă interioară: feluritele ei valori spirituale sunt înglobate în una sau alta din marile categorii ale spiritualităţii. Când Fran-

1) Breviaire d'Esthetique, trad. franc., pg. 109.

cezul vorbeşte despre tragedie, îşi reprezintă îndată pe Corneille şi Racine, chiar dacă preferinţa sa îl îndreaptă către un teatru mai nou sau străin, către teatrul lui Porto-Riche sau Ibsen. Dificultatea reapare însă când e vorba de arta popoarelor preistorice sau de aceea a unor popoare într'atât de depărtate şi necunoscute, încât această subsumare categorică sub una din categoriile spiritualităţii devine dificilă. Ce ne îndreptăţeşte deci să dăm denumirea de „artă", unei picturi găsite pe pereţii grotelor din Altamira sau unei statuete în lemn făcută de indigenii din America ? Problema artei primitive se numără printre cele mai caracteristice ale esteticei şi dela soluţia ei trebue să aşteptăm şi înlocuirea răspunsului cu totul provizoriu pe care arta cultă ni-l poate oferi deocamdată.

Inainte de a stabili în ce măsură, prin ce elemente, opera de artă poate aspira la eternitate, este necesar să observăm că ea aspiră în orice caz într'acolo. Aceasta deosebeşte în primul rând opera omului de ştiinţă de opera artistului. „Ştiinţa metodică — scrie odată Renan — ştie să se hotărască să ignoreze sau cel puţin să suporte o amânare". Cu cât este mai delicată conştiinţa cercetătorului, cu atât mai ascuţit este sentimentul de relativitate care însoţeşte rezultatele muncii sale de specialitate. Dogmatismul în ştiinţă este expresia unei vehemenţe practice a caracterului care ne dovedeşte că dogmaticul nu se găseşte în domeniul său natural. Mai proprie omului de ştiinţă este ideia diriguitoare că sforţările sale se găsesc însumate într'un lung proces de desăvârşire treptată,

care îi suggerează îndoitul sentiment de satisfacţie şi modestie cu privire la relativa perfecţiune şi imperfecţiune a investigaţiilor sale. Asemenea stări de spirit sunt cu totul străine artistului. Opera sa alcătueşte un pact cu eternitatea. Nimeni nu creează artisticeşte fără să spere o lungă şi repetată confirmare a veacurilor, afară de cazul când, cedând unei ispite de facilitate, artistul se mulţumeşte cu sarcina de a înveseli sau de a înduioşa pe contimporanii săi cei mai apropiaţi şi ia astfel loc pe o treaptă mai jos.

Gândul eternităţii a fost recunoscut adesea drept izvorul de căpetenie al creaţiei artistice. Incredinţând unui material neutral, complexul de reprezentări stârnit de fantezia sa, artistul speră să acorde acestuia din urmă nemurirea dorită. Imprejurarea a fost limpede recunoscută de esteticianul Erich Major, care scrie în această privinţă : „Ce este eternizarea ? Ea este expresia productivă a spaimei de vremelnicie. Ea este spaimă şi în acelaş timp curaj! Căci dacă frica de vremelnicie dobândeşte o preponderenţă efectivă, dacă numai ea îşi exercită forţa, atunci apare doar paralizare şi frică de viaţă. Numai curajul de a întrece această slăbiciune, creează adevărata voinţă de eternizare, aceia care posedă forţa de a izola reprezentarea intuitivă din vremelnicie şi de a o integra într'un material mort. Este curajul spiritului şi al simţurilor de a disloca totalul vieţii, de a înlătura momentul temporal şi — pentru a spune astfel — de a desgrădina întregul complex de sensaţii, pentru a-l transpune într'o nouă plăsmuire" [1]).

1) Die Quellen des künstlerischen Schaffens. Versuch einer neuen Aesthetik, Leipzig, 1913, pg. 23.

Dar gândul eternităţii nu deosebeşte arta numai de ştiinţă; el o deosebeşte şi de joc, cu care adeseaori a fost asimilată. Căci pe când interesul pentru joc se epuizează odată cu încetarea lui, arta vrea să supravieţuiască activităţii creatoare şi anume pentru o durată nelimitată. Chiar dansul şi mimica, oricât ni s'ar părea că fac să coincidă creaţia şi rezultatele ei, întrucât folosesc anumite însuşiri caracteristice ale complexului organic, presupun prin urmare un material preexistent momentului individual al creaţiei; iar întrucât ele organizează o tehnică, anumite motive generale şi înlănţuiri tipice de mişcări, înseamnă că îşi continuă existenţa dincolo de acelaş moment individual.

Tot în acest punct avem să căutăm deosebirea dintre artă şi magie — aşa de greu de făcut în ce priveşte exerciţiul lor în societăţile primitive — sau mai exact: în acest punct vom surprinde şi trecerea nesimţită a magiei în artă. Magia poate fi un exerciţiu cu totul fugitiv. Primitivul care găsindu-se deodată în faţa unui tigru, îl numeşte pisică, socotind că astfel se va ajuta împotriva prezenţei lui inoportune, comite un act de magie; el nu exercită încă o activitate artistică. Numai când actele magice, în urma unei lungi practice care le-a dovedit utilitatea şi le-a precizat desfăşurarea cea mai eficace, vor lua forme consacrate şi stabile; numai după ce ele, întrecând impulsivitatea momentană, se vor transforma într'un ritual, magia va căpăta şi valoare artistică. Este cunoscut că tragedia grecească şi drama medievală s'au desvoltat din astfel de practice rituale.

Aspiraţia către eternitate nu înseamnă însă numai

dorinţă de supravieţuire, dar şi nevoe de necontenită comunicare cu oamenii. Acel ce îşi trimite gândul dincolo de clipa delectabilă a creaţiei şi dincolo de moarte, întâlneşte nesfârşitele legiuni de suflete fraterne. Nostalgia eternităţii se confundă astfel cu pasiunea pentru oameni. Mişcată de gândul nemuririi, arta va năzui să se transmită cât mai larg şi cât mai îndelung. Astfel s'a ajuns la concepţia artei ca expresie. Expresie a creatorului şi apoi expresie pentru alţii. Arta exprimă pe creatorul său şi îl exprimă pentru restul semenilor. Aceste două intenţii ale expresivităţii se găsesc într'un raport de inversă proporţionalitate şi este opera unui tact superior menţinerea lor într'un just echilibru. In adevăr, nevoia artistului de a se exprima cât mai complect pe sine poate distruge toate mijloacele de a se exprima pentru alţii. Hugo von Hofmannsthal ne-a înfăţişat odată analiza profundă a unui caz omenesc în care sforţarea eroică şi absurdă de a străbate, dincolo de expresia comună, resimţită ca insuficientă, la conţinuturile imediate ale vieţii, pecetlueşte gura eroului său cu tristul sigiliu al sterilităţii. Aşa mărturiseşte tânărul lord Chandos în închipuita epistolă adresată lordului Bacon de Verulam: „..îmi devenise imposibil să vorbesc despre lucruri înalte sau generale, întrebuinţând cuvintele de care toată lumea se foloseşte în chip curent. Incercam un rău inexplicabil pronunţând cuvintele: „spirit", „suflet" sau „corp"... Termenii abstracţi, de care limbagiul trebue neapărat să se servească pentru a manifesta orice judecată, cădeau în gura mea în pulbere ca nişte ciuperci putrede". Iar în altă împrejurare: „...ideile care îmi ve-

neau pe buze se îmbrăcară dintr'odată în culori atât de schimbătoare şi astfel începură să curgă unele într'altele, încât mă grăbii să termin fraza, caşi cum aş fi fost cuprins de un rău fizic".

Incercarea de a resorbi expresia artistică în curentul de imediatitate al vieţii ar suprima arta ca atare: extazul este mut sau limbagiul său poate fi cel mult arbitrar. Arta se apără organizând viaţa în forme. Ciudat a fost destinul noţiunii de „formă" în legătura ei cu noţiunea de „conţinut" ! Desvoltarea istorică le-a adus să se înlocuiască la polii acelei linii care se întinde între conştiinţă şi lumea exterioară. Intr'o întrebuinţare curentă şi populară se vorbeşte şi astăzi de „formă" ca de ceva exterior conţinutului şi în definitiv accesoriu. Numeroşi sunt criticii literari sau de teatru care iartă încă autorilor pe care îi cercetează, defectele intime ale operelor lor, pentru meritul (recunoscut ce e dreptul mai mărunt) de a fi respectat o formă distinsă, elegantă sau pură. Această grosolană ipocrizie perpetuează vederea coborîtoare din Renaştere că forma este un vestmânt obiectiv şi general pe care îl poate îmbrăca orice fel de conţinut. Căci numai încape îndoială că astfel înţelegeau forma unii din teoreticianii Renaşterii când ridicau d. p. „compoziţia piramidală" la rangul unei modalităţi generale de organizare a tablourilor. Altfel ne vedem noi siliţi să concepem lucrurile şi anume sub presiunea criticismului kantian. Forma a încetat pentru noi să mai fie ceva care se opune din afară conţinutului. Ea a devenit expresia necesităţii interne a operei. Conţinutul, an-

terior formei, a devenit dimpotrivă ceva ţinând de realitatea exterioară şi întâmplătoare [1]).

Prin formă nu numai că elementele disparate ale operei se întrunesc într'un întreg indislocabil, dar ele se constituesc în acelaş timp ca un obiect necesar al cunoaşterii. Prin formă o multiplicitate relativă de elemente ajunge să fie cuprinsă printr'un gest concentrat al spiritului şi promovată la rangul unor evenimente de limpede conştiinţă. Căci forma este unificare a diversului: expresie a sintezei psihice, generatoarea conştiinţei. Prin formă gândul artistic rămâne consecvent cu sine şi poate deveni obiectul unei comunicaţii interumane.

Am spus că tendinţa artistului de a se exprima pe sine poate diminua în grade felurite şi în raport cu creşterea ei, putinţa de a se exprima pentru alţii. Motivul psihologic al obscurităţii în artă stă în ex-

1) O soartă asemănătoare au avut şi noţiunile „subiectiv" şi „obiectiv". Istoricii filosofiei au descris uneori cum aceste două noţiuni, în lungul interval care desparte evul de mijloc de veacul al XVIII-lea, au ajuns să se înlocuiască reciproc. „Subiectiv" în evul mediu desemna în adevăr ceeace aparţine subiectului; iar „subiectul" era existenţa concretă cu privire la care se putea afirma sau nega un predicat. In terminologia scolastică esse *subjective* sau *formaliter* desemna realitatea eterogenă conştiinţei; dimpotrivă esse *objective* denumea tocmai conţinuturile conştiinţei. Intr'o mică scriere plină de spirit, Fritz Mauthner deplânge această intervertire de termeni care l-ar fi făcut pe Kant să comită greşeala cea mai regretabilă a sistemului său. Dacă Im. Kant în loc să vorbească de un „lucru în sine" ar fi vorbit de un „subiect în sine", prăpastia de neumplut care separă pe cel dintâiu de lumea fenomenelor s'ar fi găsit deodată nivelată sau poate—adaugă Mauthner— „Kant ar fi căzut în ingenioasa abstrusitate a şcolarului său Fichte" (Die Sprache, p. 68).

cesul acestei tendinţe. Dimpotrivă, tendinţa preponderantă de a te exprima pentru alţii poate scădea semnificaţia expresiei de sine. Există în adevăr o artă plină de facilitate şi concesie din care lipseşte ecoul oricărei experienţe umane mai adânci. Forma unor astfel de opere nu este atunci un avantagiu. Dar când coborîrea artistului în adâncimile experienţei sale s'a efectuat, numai pe calea organizării formale, bunurile câştigate în straturile profunde ale sufletului capătă valoarea de circulaţie interumană a artei.

Dar mai este ceva. Tendinţa artistului de a se exprima pe sine este acţionată — după cum începând cu Goethe s'a obicinuit a se spune — de aspiraţia către o fericire prin eliberare. De aici acel ton frenetic care ne întâmpină uneori în arta modernă. Când grija de a comunica dobândeşte supremaţia, nevoia artistului de a se ferici se corectează prin gândul de a rămâne în comunitatea oamenilor. Astfel apare acea moderaţie a afectului, document al unei resemnate pudori care complectează ceeace am dori să numim stoicismul formei.

E timpul să ne întrebăm din nou : ce este etern în artă ? Desigur forma ei, pentrucă numai ea răspunde unei condiţii nezdruncinate. Multă vreme după ce o operă de artă a încetat să stârnească interesul pasionat al timpului, jocul necesar al motivelor ei, unitatea ei intimă, productivitatea tendinţei spirituale care a chemat-o la viaţă şi care se desvoltă consecvent cu sine în toate detaliile particulare ale plăsmuirei artistice, toate acestea pot fi oricând apercepute şi alcătuesc neîntrerupt izvorul unei încântări mai atenuate, dar mai pure. Chiar o producţie artistică foarte veche,

exotică sau primitivă continuă să ne delecteze astfel. Ba chiar, de oarece interesele eterogene din artă ne vorbesc aici mai puţin, ceeace este specific formal ne acaparează atenţia mai ales. O bună parte din renumele de puritate al vechiului clasicim se datoreşte acestei împrejurări. Din aceeaş pricină estetica modernă consideră arta exotică şi primitivă ca pe nişte obiecte caracteristice ale cercetării. Studiul condiţiei eterne a artei revine esteticei, pe când studiul condiţiei ei relative a trebuit să-l rezervăm unei preocupări înrudite dar independente. Astfel se desemnează pentru noi soluţia controversei apărută îndată după Renaştere în legătură cu eternitatea şi vremelnicia artei şi cu justificarea metodică a esteticei. Afirmând în artă durata nepieritoare a esteticului, ea îndreptăţeşte estetica.

—

EMOȚIE ȘI CREAȚIE ARTISTICĂ

Homo unius libri, omul unei singure cărți, este omul ultimei cărți cetite. Pentru că acesta este adevăratul înțeles al expresiei latinești, ne putem da socoteală de marea vechime a constatării că în multe spirite, ultima impresie literară lucrează cu o putere tiranică și exclusivă. Dar situația pe care expresia latinească o caracterizează, constitue în același timp și un fel de avantagiu. Atunci când spiritul cuiva dispune de multe modele literare, și o lungă practică a lor i le pune oricând și cu înlesnire la dispoziție, ultima carte cetită, astfel încadrată, nu se mai bucură de privilegiul nici unui fel de exclusivitate, dar nici de încântarea fanatizată care-i corespundea. Această încântare, acest fanatism, stârnesc în multe spirite înclinarea de a face întocmai ca modelul care le-a vorbit cu atâta putere. Este firesc ca printre aceste spirite, numărul cel mai mare să-l dea tineretul, oamenii care găsindu-se la începutul educației literare, în lipsa facultății reductive rezultând din comparație, manifestă un entuziasm și o dorință de a imita mai intensă. Aceasta explică pentru ce originalitatea este atât de rară în tinerețe. Puțin lucru însemnează — observă odată R. M. Rilke

— versurile scrise de timpuriu. „Ach, mit Versen ist so wenig getan wenn man sie früh schreibt !"

Dar tineretul nu este singura categorie despre care trebue să amintim aici. Inclinația de a imita modelul literar care ți-a vorbit cu un farmec nespus, este de sigur mult mai generală, pentrucă ea alcătuește motivul psihologic al acelei literaturi, reflexivă și lirică în acelaș timp, care se practică în marginea artei de creație. Această literatură a primit numele de *impresionism*. Ea se poate defini drept încercarea de a reface, cu mijloace și uneori cu un material propriu, fizionomia operei sub a cărei influență te găsești. După natura materialului, dar mai ales după aceia a mijloacelor, impresionistul poate ajunge să suggereze ceiace este original, delicat sau grav, în felul său de a reflecta opera. Așa au apărut câteva frumoase lucrări de impresionism, printre care trebue neapărat să cităm „En marge des vieux livres" a lui Jules Lemaître sau unele pagini din „Du sang, de la mort et de la volupté" a lui Maurice Barrès, unde comentarul impresionist pornește uneori din marginea artei, alte ori din marginea naturii primită ca impresie artistică. Ceiace caracterizează pe impresioniști este că ei lucrează în temeiul unei plăceri foarte viu resimțită, pe când în literatura de creație, cu care subliniem contrastul, nu odată artistul își concepe tema ca pe o dificilă și obositoare problemă, pe care mai degrabă ar dori s'o înlăture.

Impresionismul literar se autorizează și dela o anumită teorie estetică. Ideia că poți ajunge să refaci fizionomia generală a unei opere, afirmă că între procesul emoției și procesul creației există o identitate.

Dacă insul emoționat nu s'ar simți el însuși artist, n'ar întreprinde lucrarea sa impresionistă și dacă nu s'ar simți întocmai ca artistul care l-a mișcat, n'ar mai aspira să refacă pe căile sale opera dela care a pornit. Identitatea dintre emoție și creație o găsim adeseori postulată în scrierile impresioniștilor. De aici ea a trecut și în cărțile de estetică. O întâlnim de pildă în cartea lui G. Séailles: „Essai sur le génie dans l'art", care ne dă o bună analiză a stării de spirit impresioniste : „A iubi frumusețea, scrie Séailles, înseamnă a participa la viața geniului care a creat-o. Plăcerea estetică nu este suportată în chip pasiv ; în același timp în care o primim, ne-o și oferim. Gustul este o adevărată artă. Opera nu vorbește tuturor; pentru mulți ea rămâne mută, ea nu e decât un obiect exterior care pătrunde în spirit fără să-l trezească. Artistul lovește în spirit ; dar el nu poate face să țâșnească, decât ceiace spiritul conține. A te bucura înseamnă a creia ; a înțelege, înseamnă a egala ; iubirea frumuseții este un adevărat geniu". Apoi câteva rânduri mai departe : „Nu este totul iluzie în mândra bucurie care se amestecă cu degustarea frumuseții, în orgoliul naiv al acelora care cu atâta ușurință se cred autorii operelor pe care le admiră. Sufletul maestrului a devenit sufletul lor ; ei se confundă, se identifică cu el ; spiritul lor este făcut din aceleași idei ; ei devin pentru un moment ceiace artistul era în cele mai bune ore ale sale ; simt că se depășesc și se contemplă fermecați sub aceste trăsături eroice".

Față de toate acestea ce se poate observa ? O analiză atentă poate lăsa să subsiste și mai departe iden-

tificarea creaţiei cu emoţia ? Acestei întrebări vrem acum să-i răspundem.

Deosebirea dintre creaţia şi emoţia artistică este radicală. Punctul de plecare al celei dintâiu este oarecum ţinta la care cea din urmă ajunge. Procedarea gândirii pare a fi, dela un caz la altul, diametral opusă. Analiza psihologică reuşeşte să împrăştie cu oarecare uşurinţă iluzia impresionistă.

De unde pornesc artiştii în execuţia operei lor ? Multe mărturii ne îndreptăţesc să spunem că ei pornesc dela o intuiţie de totalitate a operei lor viitoare. Aceastâ intuiţie are un caracter virtual, întrucât ea pare a conţine nedesvoltaţi toţi germenii acestor opere. Intr'o scrisoare adeseori citată, Mozart ne-a lăsat un document de preţ, când notează : „Pot vedea totul (întreaga bucată muzicală) cu o singură aruncătură de privire a ochiului meu spiritual, aşa cum aşi vedea o pictură frumoasă sau o frumoasă creatură umană. N'aud atunci opera ca o succesiune, — aceasta va veni mai târziu, — ci o aud oarecum întreagă şi în acelaşi timp. E o delectare minunată"! Procesul creaţiei muzicale ar fi aşa dar, după Mozart, dispunerea într'o ordine succesivă a unei intuiţii existentă mai întâiu în chip simultan.

Interesant este de observat că pentru a ne face să înţelegem ce este această intuiţie de totalitate, cu care procesul creaţiei debutează, Mozart se foloseşte de simboluri vizuale. La fel se exprima şi Flaubert, care, după declaraţia pe care fraţii Goncourt o consemnează în jurnalul lor, ar fi vrut să realizeze în Salammbô ceva de culoarea purpurei; iar în Madame Bovary ceva din tonalitatea de mucegai a faunei din pivniţi. Sunt

însă artiști care preferă să se exprime prin simboluri auditive. Așa de pildă în scrisoarea pe care o adresează la 18 Martie 1796, amicului său Goethe, Schiller declară : „Percepția mea este mai întâiu fără obiect clar și definit; acesta se formează mai târziu. O anumită stare de suflet muzicală (eine musikalische Gemüthsstimmung) îl anticipează și produce în mine ideia poetică". Câteva decenii mai târziu, O. Ludwig în ale sale „Studien zum eigenen Schaffen", întrebuințează deopotrivă simboluri muzicale și vizuale pentru a tălmăci intuiția lui de debut. „Procedeul meu — notează Ludwig—este acesta: o stare de spirit muzicală precedă; aceasta se transformă într'o culoare; apoi văd una sau mai multe figuri într'o anumită atitudine sau gesticulație reciprocă"...

Această intuiție inițială, virtuală și simultană, a interpretat-o filosofic Richard Wagner care vorbește undeva, de un anumit „punct condensat și comprimat", din care artistul desvoltă întreaga materie a creații sale. Oricare ar fi bogăția, variația și întinderea acestei creații — arată Wagner — opera de artă se poate reduce la un asemenea unic punct energetic și toată valoarea pe care o putem acorda operei stă în claritatea cu care el se impune conștiinței noastre. H. St. Chamberlain a aplicat cu mult rod vederea wagneriană, în monografia pe care o consacră marelui compozitor.

Cu observațiile lui Wagner ajungem însă la ceiace constitue situația finală în procesul emoției estetice, situație foarte asemănătoare momentului inițial din procesul creației. Este evident că emoția estetică nu poate debuta printr'o intuiție totală a operei. Aceasta

se întregeşte treptat şi se desăvârşeşte la urmă. Ea se desăvârşeşte însă în tot cazul, dacă opera se menţine într'o atmosferă unitară şi posedă o justă motivare lăuntrică. Când opera nu îndeplineşte aceste condiţii, impresia de totalitate devine şovăitoare şi sentimentul acesta ne îndreptăţeşte s'o condamnăm.

S'a discutat mult în vremea Renaşterei despre rangul în demnitate al fiecărei arte în parte. Interesant pentru problema noastră este felul în care Leonardo da Vinci ia atitudine faţă de problemă, întrebuinţând criteriul gradului de intuiţie totală pe care fiecare artă îl poate oferi. Aşa afirma Leonardo da Vinci superioritatea muzicii şi a picturii asupra poesiei, ca unele ce pot mai degrabă obţine această intuiţie. Poetului îi aducea Vinci imputarea : „che non ha potesta in un medesimo tempo di dire diverse cose". Se vede limpede însă că ceiace îl făcea pe da Vinci să afirme superioritatea muzicii şi a picturii asupra poesiei, e identificarea cu totul nelegitimă a unei simultaneităţi temporale sau spaţiale cu acea simultaneitate psihică, exprimabilă numai simbolic prin valori de spaţiu sau timp şi pe care o aflăm atât la începutul procesului creator, cât şi la sfârşitul procesului emotiv. Eroarea lui Leonardo da Vinci este în acest punct evidentă.

Dar că procesul emotiv sfârşeşte într'o astfel de intuiţie totală, ne-o confirmă şi rezultatele mai noi ale esteticei psihologice. Astfel, pentu Lipps, desvoltarea unui obiect estetic, nu se produce printr'o circulaţie (Kommen und Gehen) de elemente, ci printr'o progresie (Hinzutreten) care oferă spiritului un *tot* în chip simultan. „De aceia, adaogă Lipps, şi succesiunea cade pentru noi sub punctul de vedere al simulta-

nietății", parafrazând și modificând astfel distincția celebră pe care a făcut-o Lessing, în „Laokoon", între artele succesive și cele de simultaneitate.

Multă vreme după ce amintirea tuturor amănuntelor particulare ale unei opere a dispărut, stărue în conștiință această intuiție de totalitate. Ea este într'adevăr bunul pe care îl reținem, când toată averea preciziunilor a dispărut. Apoi, cultura artistică este construită în mare măsură din facultatea de a avea la îndemână o sumă de stări de spirit unitare, intensive și virtuale, pe care le folosim prin intermediul valorilor simbolice care le traduc. Experiența prezentă și comună chiamă așa dar în ajutor, pentru a se exprima, o experiență artistică trecută și anume prin intermediul unei stări de spirit comune. Astfel Barrès, analizând impresiile avute la Isola Bella, frumoasa insulă din lacul Maggiore, nu-și poate interpreta mai bine sentimentul, decât evocând pânza lui Watteau, L'embarquement pour la Cythère. „Natura a început să semene dela o vreme cu pânzele domnului Whistler", spune în mod spiritual Oscar Wilde și enunță astfel cu facilitate adevărul valabil pentru toți indivizii care văd lumea prin prisma culturii lor artistice că adeseori sentimentul nostru în fața lucrurilor îl interpretăm prin vechile afecte stârnite de artă.

Nu numai așa dar că emoția nu repetă creația, dar mai degrabă cea dintâiu sfârșește acolo unde cea din urmă începe. Am spus că și procedarea gândirii este în fiecare caz cu totul alta. In adevăr, execuția artistică dă impresia că analizează intuiția inițială, întrucât sarcina ei pare a se reduce la actualizarea elementelor pe care această intuiție inițială le cuprindea în mod

virtual. Dar asupra acestui punct va trebui să revenim. In ce priveşte însă desfăşurarea emoţiei estetice vom spune că este sintetică. Intuiţia finală este rezultatul unei creaţii continue. Momentele particulare ale unei opere sunt, pentru conştiinţa artistului, justificarea intuiţiei sale iniţiale ; pentru noi, ele sunt obiectul unor surprize neîntrerupte.

Pornind dela intuiţia iniţială coloristică pe care voia s'o realizeze în Madame Bovary, Flaubert, după cum ne spun fraţii Goncourt, îşi închipui mai întâiu personagiul drept o femee bătrână, evlavioasă şi pudică. Acest personagiu, Flaubert l-a creiat. Dar nu în Madame Bovary, ci în silueta bunei Félicité din nuvela „Un coeur simple". Până atunci, Emma Bovary deveni altceva şi anume provinciala romantică şi nefericită pe care o cunoaştem. Intuiţia iniţială dela care artistul porneşte, nu cuprinde aşa dar opera în materialitatea elementelor ei particulare, ci numai prefiguraţia raportului pe care aceste elemente trebue să-l întreţină între ele, pentru ca atmosfera generală a operei să fie realizată. Dacă Flaubert a schimbat cu totul trăsăturile de caracter ale Doamnei Bovary, lucrul se datoreşte faptului că sentimentul său l-a instruit la timp că noile trăsături ale personagiului justifică mai bine intuiţia sa iniţială. In procesul creaţiei avem aşa dar de deosebit între intuiţia iniţială, revelaţie subită şi iresponsabilă, şi invenţia amănuntelor particulare, făcută în permanenta considerare a totalului pe care trebue să-l justifice şi care se realizează printr'un grad mai mic sau mai mare de sforţare atentivă. Atitudinea artistului este retrospectivă şi se resfrânge în conştiinţă ca sentimentul care întovărăşeşe orice

așteptare pe cale să se înfăptuiască. Atitudinea noastră este însă prospectivă și ea se traduce în sentimentul de încordare al unei necontenite așteptări.

Dacă emoția și creația au putut fi în adevăr asimilate, lucrul se datorește acelei vechi păreri pe care o exprimă și Goethe când spunea că „arta se găsește în fiecare moment la scopul ei". Considerate în momentele lor particulare, creația și emoția se suprapun. Acolo unde n'ar exista această intimă corespondență, intenția creatorului ar rămânea străină persoanei care ia contact cu opera. Arta poate fi totdeauna la scopul ei ; ea nu este însă orișicând gata. Mai aproape de adevărul lucrurilor suntem atunci când o înțelegem ca pe un ciclu de mici desvoltări parțiale. O dramă de pildă este acea lungă evoluție care pornește dintr'o situație problematică și termină într'o soluție bine motivată. Dar o dramă se alcătuește din scene pe care le putem resimți juste, și acestea din replice pe care le putem aprecia nimerite. Paradoxul legăturii dintre creație și emoție apare limpede dacă ne gândim că, suprapunându-se în toate momentele lor particulare, ele reproduc în general un drum invers. Imprejurarea se datorește fără îndoială faptului că în desvoltările restrânse, intuiția inițială a artistului se asimilează rapid cu intuiția finală a persoanei căreia el i se adresează, pe când în lunga desvoltare a operei întregi, cele două intuiții se găsesc destul de depărtate pentru a fi îndreptățiți să subliniem și opoziția dintre creație și emoție. Acum, ceiace pare a fi spus numai despre literatură, și este evident că are valoare și pentru muzică, se potrivește desigur și pentru artele plastice. Căci întrucât și operele acestora din urmă, după cum

au accentuat un Dessoir și Meumann, sunt obiectul unei percepții care se precizează și se adâncește treptat, este clar că și în cazul lor spectatorul nu câștigă decât după o scurgere de timp oarecare, intuiția de totalitate dela care și artistul plastic pornește.

Am considerat până acum creația și emoția ca pe două procese. Când aceste două procese au ajuns la termenul lor, ele ocupă punctul de vedere al unei noi comparații posibile. Nu cumva în această nouă situație sunt ele într'adevăr identice ? A ne pune o asemenea chestiune, înseamnă a ne întreba în ce măsură se aseamănă sau se deosebește opera, așa cum ea apare artistului, de felul în care ea ne apare nouă. Deosebirile par a fi aici mai atenuate. Creația pentru artist, a fost treptata justificare a unei intuiții inițiale. Acum când stă și privește în urmă, fiecare moment particular al operei sale îi apare artistului, ca mai mult sau mai puțin adaptat intuiției pe care trebuia s'o justifice. Atitudinea sa este deci absolut tehnică și din ea pornesc modificările *de la dernière main* pe care artistul le aduce operei sale. Alta este situația noastră. Opera a fost pentru noi cucerirea progresivă a unei intuiții finale. Când ajunși acum la capăt, considerăm trecutul emoției noastre, fiecare element particular, resimțit la timpul lui ca suficient și înzestrat cu o finalitate proprie și locală, se îmbogățește cu o semnificație nouă și mai adâncă. Ințelegem mai bine pentru ce artistul a întrebuințat cutare și cutare situație sau valoare plastică sau rămânem nedumeriți de ce le-a întrebuințat tocmai pe acelea. Emoției estetice primitive, la care

impresionistul pare à rămâne totdeauna, i se adaugă astfel admirație sau îndoială în ce privește dibăcia artistului. Sunt unele persoane la care acest din urmă sentiment dobândește preponderanță și atitudinea lor se apropie oarecum de aceia a artistului la sfârșitul procesului de creație. Abia atitudinea despre care vorbim este aceia *critică*. A face critică înseamnă prin urmare a ocupa punctul de vedere al artistului care își consideră operă terminată. A face critică mai înseamnă însă a înăbuși emoția nudă, în avantagiul comparației ei cu tehnica artistului. Se vede bine acum de ce este insuficientă situația criticului impresionist care speră totul dela simpatia emoționată cu opera, menită să-i deschidă și ultima adâncime a sufletului artistului, pe când aceasta pare a fi numai un punct de pornire pe care reflecția tehnică trebue să-l complecteze, pentruca sufletul artistului să-și destăinuiască natura adevărată a proceselor care l-au cutreerat.

Analiza ne arată astfel că dacă contemplatorul, abandonat cu totul emoției sale, se identifică vreodată cu artistul, aceasta se petrece numai prin ceiace în aceasta din urmă este cu totul rudimentar și nedefinit. Orice încercare de a cuprinde mai adânc sufletul artistului, trebue să întreacă acest moment și să înțeleagă acea specifică luptă a motivelor din sufletul său al cărui rezultat este potrivita adaptare a operei materiale la intuiția formală din care ea decurge. Această încercare de comprehensiune nu mai este însă o emoție, ci un act rafinat de reflecție.

TIP ŞI NORMĂ IN ESTETICĂ

Intr'una din crizele sale de revoltă libertară, Victor Hugo declară în prefaţa dramei „Cromwel" că a sosit timpul unei mari răfueli şi că „ar fi straniu ca în această epocă, libertatea, întocmai ca lumina, să pătrundă pretutindeni şi numai în lucrurile cugetării nu, în acelea care prin naşterea lor sunt cele mai libere din lume". Incă de acum o sută de ani eram invitaţi aşa dar să izbim cu ciocanul în teorii, poetice şi sisteme. Căci, fără îndoială, nu există nici regule, nici modele! Opoziţia împotriva normelor estetice se îmbogăţeşte astfel cu un document important. Dar pentrucă prefaţa dramei „Cromwel", după cum adeseori s'a observat, este mai mult o scriere cumpătată, Victor Hugo revine şi exceptează printre regulele pe care mai întâiu le condamnase în bloc: „legile generale ale naturii care planează deasupra întregii arte şi legile speciale care, pentru fiecare compoziţie, rezultă din condiţiile de existenţă proprii fiecărui subiect". Excepţia ameninţă astfel să epuizeze întregul domeniu al comunului.

Deşi abuzurile comise în trecut sunt evidente, privilegiul esteticei de a normaliza are o anumită îndreptăţire metodică. In această privinţă este bine de subliniat dela început că norma în estetică este prin-

cipiul care mijloceşte delimitarea obiectului de cercetat. Orice ştiinţă debutează printr'un asemenea act de recunoaştere a fragmentului de realitate care îi revine. Nu se poate face de pildă zoologie înainte de a se cunoaşte caracterele faunei. Şi de fapt empiria ne destăinuieşte dela început aceste caractere, ea indică domeniul pe care zoologul îl va lua în cercetare, chiar dacă strictele litigii de frontieră, ca de pildă cărei specialităţi anume îi revine studiul bacteriilor, rămâne un ultim rezultat al ştiinţei. Tot astfel nu se poate face estetică înainte de a defini obiectul ei. A-l defini însă înseamnă a-l prescrie.

Intre acestea e cu neputinţă de a lega întinderea esteticei de anumite limite exterioare, oferite numai cunoaşterii şi sustrase cu totul preţuirii. Zadarnică a fost totdeauna încercarea de a preciza domeniul esteticei, asimilându-l cu domeniul istoric al artei, pentru că în acest domeniu ne întâmpină toată scara valorilor estetice, dela aceea care cucereşte consimţimântul nostru până la contrariul ei. Istoria literaturii poate să se ocupe astfel de platitudinele lubrice ale unui Paul de Kock, dar şi de romanele unui Balzac. Estetica trebue însă să poată distinge între aceste două feluri de producţii, pentru a reţine numai pe acelea pe care le ratifică norma ei mărturisită sau nemărturisită. O altă posibilitate nu există. Faptul că toţii esteticienii, chiar atunci când ei sunt adversarii normelor în estetică, preferă să ilustreze teoriile lor, folosind exemple culese printre operele cele mai reputate ale artei, dovedeşte că în domeniul istoric al acesteia, ei operează o alegere, pe care n'o justifică decât existenţa, chiar inconştientă, a unei norme.

Nu numai că estetica n'are să primească dela istoria artelor, indicaţii asupra obiectului ei, dar în realitate aceasta din urmă cere esteticei criteriile care să-i permită o justă ordonare a materialului de care dispune. Ce face altceva istoricul literar care arată cum capodopera unui gen literar este pregătită treptat, decât să interpreteze cu valori estetice o oarecare desfăşurare istorică ? Aşa e între altele cazul lui F. Brunetière (în conferinţele sale despre epocele teatrului francez) când expune procesul care conduce dela tragediile lui Mairet, Téophile şi Tristan până la „Cidul" lui Corneille. Există apoi istorii literare şi ale artei scrise dintr'un punct sau altul de vedere, dovedind prezenţa unui gust activ care preţueşte, selectează şi combină, cu o repartizare diferită a accentelor, tabloul integral al literaturii şi artei. Voluminosul „Cours de Littérature" al lui La Harpe, în care Grecii sunt atât de coborîţi faţă de Latini, în vreme ce Voltaire e valorificat cu mult deasupra lui Racine, este în întregime scris după indicaţiile de gust ale clasicismului veacului al XVIII-lea. Romantismul şi-a luat sarcina de a modifica structura intimă a istoriei literare, aşa cum ea fusese stabilită de secolele anterioare. Se citează mult cazul lui Ronsard care, uitat aproape cu totul vreme de o sută cincizeci de ani, este preţuit de romantici ca unul din părinţii literaturii în desvoltare şi ocupă astfel, în complex, un loc pe care nu-l avusese mai înainte. Dar cu aceasta complexul însuşi se modifică. Vasta construcţie a istoriei literaturii franceze, cuprinzând veacurile medievale, atât de ignorate mai înainte, stabilind o mare înflorire în secolul al XVI-lea, şi o trecătoare extenuare în al

XVIII-lea, este opera gustului romantic, recunoscut încă drept cel mai bun. Dar în mod general practica istoriei literare este imposibilă fără acţiunea directoare a unei norme estetice.

Tot astfel este cu neputinţă de a delimita câmpul esteticei pe nişte căi pur experimentale. Incercarea a fost cu toate acestea făcută de un G. Fechner, care cerând subiectelor sale de observaţie să-i declare proporţiile, formele şi volumele pe care acestea le-ar fi socotit mai frumoase, le pretindea lor să delimiteze un câmp, ale cărui granițe el se oprea să le precizeze. Din bogata însumare a unor astfel de declaraţii spera Fechner să obţină formula frumosului, fără să-şi dea seama însă că această formulă exista înaintea tuturor declaraţiilor particulare, de vreme ce numai în temeiul ei, ele puteau fi făcute. Principiul frumosului trebuia deci să rezulte din experimente, în timp ce aceste experimente nu puteau avea loc decât în baza acelui principiu. Numai cunoscând care e principiul frumosului putea Fechner să prezinte printre feluritele forme, volumuri şi proporţii şi pe unele frumoase. Ba chiar, deoarece Fechner spera să ajungă la un consens general, dovedeşte că norma anterioară care îndreptăţea mărturiile particuare, trebuia să aibă o perfectă valoare de universalitate. Estetica experimentală înfăţişează o fundamentală petiţie de principii şi desuetudinea ei actuală trebuie pusă pe seama demascării acestei stări de fapt.

Cu toată evidenţa funcţiunii metodologice a normelor, încrederea în ele a început la un moment dat să slăbească. J. Volkelt [1]) distinge cu limpezime cauzele

1) System der Aesthetik, I, pg. 43 urm.

acestei crize a normativului și ceiace observă el poate să ne folosească și nouă. Expansiunea metodelor științelor naturale și înclinarea de a explica chiar produsele spiritului prin condițiile mediului fizic și social, au contribuit în primul rând la această criză. Pentrucă științele naturale constată fapte și nu formulează imperative, i s'a tăgăduit și esteticei dreptul de a fi altceva de cât o știință descriptivă. Pentrucă opera de artă părea a crește, ca un product plantiform, din împrejurările cosmice și sociale care o înconjoară, i s'a tăgăduit normei, concepută ca un act de autoritate, orice eficacitate și prin urmare orice fundament. La acestea s'a asociat tocmai încrederea în libertatea nesfârșită a artistului și teama ca nu cumva caracterul autoritativ al normelor să n'o pericliteze.

Dar criza naturalistă a trecut și ultimele vederi în materia care ne preocupă au afirmat o poziție ecclectică, după care concepția unei estetice descriptive se îmbină cu aceia a unei estetice normative (și anume în încercările de sinteză datorite lui Volkelt și Lipps) într'un fel care nu ne poate mulțumi mai mult. Pentru Volkelt caracterul normativ al esteticei este incontestabil. După cum sufletul omenesc, spune acesta, dovedește anumite nevoi estetice, aceste nevoi nu se pot satisface decât potrivit condițiilor speciale ale vieții sufletești. Condițiile despre care vorbim sunt normele [1]. „Astfel, adaogă Volkelt, dovada complectă a ca-

---

1) Normele n'ar fi așa dar decât niște constatări psihologice transformate în prescripții. I. Volkelt precizează în acest sens concepția sa despre norme, când le definește drept „o totalitate de evenimente ale conștiinței și însușiri de-ale lor, întrucât sunt înțelese ca niște condiții inevitabile pentru atingerea unei anumite satis-

racterului normativ al esteticei nu poate fi obţinută de cât la sfârşitul acestei ştiinţe". Afirmaţie care trebue bine cumpănită! Căci dacă este adevărat că dovada caracterului normativ al esteticei se desăvârşeşte treptat, este tot atât de sigur că mai înainte de orice dovadă, norma singură face posibilă existenţa acestei discipline. Se poate spune mai bine că necesare încă dela început, normele estetice se adâncesc şi se precizează odată cu progresul cercetării, în acelaşi fel în care domeniul zoologiei, delimitat aproximativ din capul locului, a căpătat graniţe precise abia mai târziu. Fără postulatul unor norme, nici Volkelt n'ar fi putut recunoaşte nevoile estetice printre celelalte nevoi ale sufletului. El n'ar fi putut începe a scrie o estetică, mai înainte ca norma să nu-l fi ajutat a distinge, printre lucrurile experienţei, pe acelea care merită atributul de „estetice".

Aceiaşi observaţie se poate aplica şi lui Th. Lipps care încearcă la rându-i aplanarea divergenţei dintre descriptiv şi normativ în estetică. Astfel declară el la începutul tratatului său : „Să presupunem că cunoaştem condiţiile de producere ale sentimentului fru-

---

facţii". Dar acest fel de a-şi reprezenta caracterul normativ al esteticei îl nemulţumeşte pe I. Segal, cunoscutul estetician experimental (Psychologische und normative Aesthetik, in Zeitschrift fur Aesth., etc. II, 1907, 1) care observă că „printr'o astfel de formulare finalistă nu ajungem nici la un fapt nou, nici la noui puncte de vedere". In adevăr, orice proces al conştiinţei, de pildă acel al reproducerii, întrucât isbuteşte şi prin urmare satisface, ar putea fi şi el formulat, într'un chip normativ şi atunci nu numai estetica, dar întreaga psihologie ar putea fi înţeleasă ca o disciplină normativă. Despre psihologie nimeni nu susţine însă aceasta.

mosului ; că ştim de ce unii factori sunt potriviţi pentru acest scop, iar alţii nepotriviţi ; că am aflat legile după care anumite condiţii în acţiunea lor convergentă trezesc sentimentul frumosului, iar altele intervin pentru a-l împiedica. In acest caz pot spune şi ce condiţii trebuesc împlinite, care anume trebuesc ocolite pentru ca problematicul sentiment al frumosului să fie realmente trezit. Cunoştinţa stării de fapt implică în sine prescripţia". Precizarea lui Lipps suprimă însă de fapt caracterul normativ al esteticei. După cele spuse mai sus este sigur că nu mai întâiu trebue să se afle care *sunt* condiţiile frumosului pentruca mai apoi să ştim care *trebue* să fie aceste condiţii (ceiace de altfel n'ar mai fi nici o noutate) ci dimpotrivă, care trebue să fie condiţiile a ceiace vom avea a numi frumosul, pentruca astfel recunoscut să-l putem studia şi din punct de vedere descriptiv.

Posibilitatea esteticei este condiţionată aşa dar de un act iraţional de postulare. Ceiace estetica îşi propune să studieze sub numele de „frumos", este obiectul unei dorinţe emanând din adâncurile individualităţii. Din spontaneitatea naturii omeneşti rezultă frumosul, de unde ameninţarea ca în indiferenţa ei frumosul să dispară. Chiar dacă frumosul ar exista în natură, pentru a-l recunoaşte, rămâne necesară anterioara lui existenţă în suflet. Fără o individualitate care să-l valorifice, lucrul acesta din afară ar fi mort şi fără expresie.

Acelaşi lucru îl afirmă totdeauna poporul, deopotrivă cu rafinaţii, când refuză să recunoască vreun temeiu obiectiv satisfacţiilor noastre estetice. Forma ştiinţifică a acestei constatări o găsim la R. Müller-

Freienfels [1]). Ciudat este însă că iraţionalitatea valorilor, despre care aminteşte un cunoscut aforism popular, în loc să fie o dovadă a legitimităţii normelor, devine pentru Müller-Freienfels, dovada caracterului lor inoperant în estetică. — Pentru gânditorul german valoarea este totdeauna o trăire (Erlebniss). Valoare estetică obiectivă nu există. Piatra din care este făcută statua şi litera cu care s'a tipărit cartea sunt lucruri moarte şi indiferente în sine. Ele nu devin valori decâ în măsura în care spiritul le resubiectivează. Existând numai în subiectivitate şi atârnând exclusiv de ea, valoarea nu o poate depăşi fără să nu se transforme în fantoma unei valori. Din această pricină valoarea nu se lasă normalizată. Norma este, spune R. M.-Freienfels, valorificarea unei valori, o valoare secundară. Prin normalizare valoarea îşi pierde caracterul ei original, îşi pierde oarecum din forţa şi căldura pe care i-o dă intimitatea conştiinţei şi devine esteticeşte indiferentă. Care va fi deci utilitatea normelor când ele nu po impune subiectivităţii o valoare pe care ea însăş nu o socoteşte dezirabilă? Desigur că nici una. Şi acesta e răspunsul la care se opreşte şi Müller-Freienfels.

Dar adevărul cuprins în cunoscutul aforism popular, are drept corolar firesc, adevărul la fel de incontestabil că poate fi frumos nu numai ce mă satisface pe mine, dar şi ceeace place altora, desigur nu pentru mine ci pentru aceştia din urmă. Nu cumva atunci „norma" căreia i se adresează critica lui Müller-Freienfels, este aceia care încearcă să impună în mod

1) Psychologie der Kunst, ed. 2, II, pg. 241 urm.

general punctul de vedere al satisfacţiei proprii, o normă desigur inoperantă, pe când faptul că viaţa artistică interesează o mulţime variată de temperamente ireductibile, lasă să se înţeleagă că împreună cu fiecare din ele apare în artistul care le reprezintă respectiv năzuinţa de a aduce lumea sub legea unui alt ideal de frumuseţe şi în spectatorul subordonat aceluiaşi temperament, năzuinţa la fel de exclusivă de a regăsi în artă idealul estetic latent în sufletul său? Dar subiectivităţile omeneşti nu constituesc o pluralitate haotică ci, după cum au arătat cercetările de psihologie diferenţială, ele se lasă sistematizate în câteva tipuri fundamentale. Se înţelege atunci că reacţiunile subiective care alcătuesc valorile, vor împărţi şi ele soarta serialităţii tipurilor omeneşti, se înţelege că vor fi şi ele tipice.

S'ar putea deci ca I. Segal să aibă dreptate, când scrie [1]) că „normele stabilite de esteticieni sunt numai abstracţiuni obţinute din propriile lor trăiri estetice". Dar din compararea acestor felurite norme, cercetarea poate să afle că unele din ele revin în anumite condiţii statornice şi anume în legătură cu un anumit tip estetic. Operaţia cu care esteticianul a început lucrarea sa a fost delimitarea normativă a câmpului pe care ancheta sa urmează să şi-l asume. Fiecare estetician serveşte teoreticeşte un anumit ideal de artă. Istoria doctrinelor de estetică este în acelaşi timp şi istoria idealurilor artistice active pe rând în cultura omenească. Sunt însă şi cercetători care ridicându-se deasupra acestei unilateralităţi tradiţionale şi până la un punct

1) op. cit., pg. 13.

justificate, încearcă să confrunte între ele și să sistematizeze totalitatea idealurilor care își împart terenul vieţii artistice. Cercetarea modernă a ajuns la interesante precizări în această privință [1]).

* * *

Am vorbit până acum oarecum amestecat de „tip" și de „normă" și este timpul acum să distingem. Tip și normă sunt pentru noi unul și acelaşi lucru privit din două puncte de vedere. Tipul este norma realizată; pe când norma este legea finală care guvernează tipul. Această lege finală este la rândul ei tot una cu năzuința individualității către un anumit sistem de valori estetice. Individualitatea nu poate găsi satisfacție câtă vreme nu întrupează acest sistem; dar ea îl întrupează în operă, care devine astfel obiectul final al normei. Intre normă și tip am spune că există aceiași legătură ca între o devenire și un devenit. O plăsmuire devenită, statică, mărginește și închide o devenire, dar nu se comportă față de ea ca punctul final față de linia întreagă sau ca ultima verigă față de întregul lanț. In plăsmuirea încheiată, liniștită, definitivă, recunoaștem procesele care au produs-o. Dar devenirea se poate întrupa în devenit, fie pe calea unei necesități mecanice, fie în virtutea unui principiu final. In primul caz se găsesc de pildă formațiunile geologice a căror alcătuire păstrează urma proceselor de comprimare, a erosiunilor sau erupțiilor active cândva în acele locuri; pe când cazul al doilea este acel al organismelor vii, produse în virtutea unei „entelechii",

1) vd. referatul meu în „Dualismul Artei", 1925.

a unei tendinţe de reconstituire a ansamblului, prezentă chiar şi în fiecare din părţile lui.

Prin analogie cu organismele vii, este înţeles „tipul" în concepţia schiţată aci. Tipul ni se pare a fi determinat de un principiu final, de o putere orientată către un scop, pe care o socotim tot una cu „norma". Opera în care străluceşte idealitatea tipului, conţine în fiecare din detaliile ei, spiritul ideal al întregului. Intr'un singur detaliu dintr'o compoziţie de Rubens sau de Dürer străfulgeră energia caracteristică a operei lor întregi. Imprejurarea aceasta a fost recunoscută de mult în acea teorie organicistă a artei, care dela Plotin şi până la Hegel formează un lanţ aproape neîntrerupt. Şi această împrejurare minunată, dar nu singulară în natură, a fost explicată de-alungul întregului misticism estetic prin caracterele *ideii*, unice şi identice cu sine, care întrupându-se în sensibil, unifică acest sensibil şi-l face asemănător cu sine în fiecare din părţile lui. Tehnicienii care se ocupă cu identificarea tablourilor au uneori ocazia să divulge o „falsificare", numai pe baza unui mic amănunt care contrazice spiritul întregului şi care a putut scăpa copistului celui mai îndemânatic. Ceeace permite proba autenticităţii în aceste cazuri este tocmai înţelegerea operii, ca produsă în puterea unei norme interne care nu se poate contrazice niciun moment. In acelaşi fel, la ascultarea unei poesii de un autor îndelung practicat şi bine cunoscut de noi, un singur cuvânt schimbat, o singură expresie care se abate dela original, o resimţim îndată ca o imposibilă contradicţie internă. Tipul operii este în toate aceste împrejurări corupt ; norma ei internă este contrazisă şi impresia falsificării

sau a denaturării este în toate aceste cazuri atât de radicală, încât îndoiala nu e cu putinţă. Să adăugăm însă că astfel de impresii nu sunt posibile decât sub condiţia ca operele supuse examenului nostru să facă în adevăr parte din acelea în care un anumit tip estetic s'a lămurit şi în care o normă internă funcţionează cu siguranţă. Căci sunt şi opere nesigure şi şovăitoare, pe care numai rangul lor inferior le apără de falsificări şi denaturări.

Cetitorul a putut să se convingă acum că felul în care înţelegem normele exclude ideia de autoritate. Norma fiind întemeiată pe actul iraţional, izvorând dintr'o individualitate tipică şi realizându-se într'un tip de operă, se înţelege că ea nu poate funcţiona de cât înlăuntrul acesteia din urmă. Se înţelege atunci că dela sfera unui tip nu poate emana nici un imperativ către sfera altui tip ; sau când lucrul se întâmplă, înţelegem dece o asemenea normalizare este falsă. Aceasta a fost totuşi greşeala Renaşterii când condamna goticul, a clasicului Voltaire când combătea drama romantică a lui Shakespeare, a neoclasicismului când dădea un sens peiorativ idealului baroc sau a lui Fr. Schlegel, în prima parte a carierei sale, când critica toată poesia creştină în numele poesiei antice. Greşeala de a crede că un tip poate comanda altuia, nesocotirea adevărului că norma nu funcţionează decât înlăuntrul unui tip.

Am spus că norma este legea finală care lucrează înlăuntrul tipurilor. Toată munca artistului se reduce în esenţă la clarificarea, aprofundarea şi potrivirea silinţelor sale, cu norma care guvernează tipul căruia îi aparţine. Când aceste silinţe sunt inconforme cu

tipul pe care vrea să-l realizeze, artistul înregistrează situaţia cu sentimentul penibil al neadaptării și nu obosește să experimenteze până când toate amănuntele operei sale nu manifestă spiritul tipic al întregului. Sunt artiști la care tipicul conduce cu ușurinţă execuţia; sunt alţii la care această voinţă tipică este mai nesigură și mai șovăitoare. Aceștia din urmă trebue să încerce mai îndelung și toată activitatea lor ia forma unei dibuiri excesiv de obositoare. Osteneala muncii artistice devine însă cu atât mai extenuantă, atunci când găsirea normei interne este îngreuiată de faptul că în acele adâncimi problematice, ea nu există singură, ci se însoţește cu o normă deosebită, care solicită pe artist în direcţii divergente. Unul dintre aceia care a resimţit mai tragic prezenţa și conflictul dintre două norme interne diferite, a fost Gustave Flaubert. Intr'o scrisoare adresată unei prietene la 15 Ianuar 1852, el recunoaște cu limpezime motivul cazului său dramatic; „există în mine literalmente vorbind doi oameni distincţi, unul care este îndrăgit de strigăte de lirism, de mari sboruri de vulturi, de toate sonorităţile frazei și de culmile ideii; un altul care sapă și scormonește adevărul atât cât poate, căruia îi place să accentueze micul fapt tot atât de puternic ca pe cel mare, care ar vrea să ne facă să simţim aproape materialmente lucrurile pe care le reproduce. Acestuia îi place să râdă și să se desfăteze în animalităţile omului". Situaţia este atât de bine diagnosticată, încât s'a putut stabili printre scrierile lui Flaubert, alternanţa regulată dintre operele de tip romantic și operele de tip realist. Cu „l'Education sentimentale", Flaubert aspirase însă să unifice cele două tendinţe eterogene care

îl sfâşiau lăuntric. Opera terminată, Flaubert se vede însă nevoit să constate „eşecul" său. Mărturisirea se găseşte în aceiaşi scrisoare. De fapt cele două tendinţe n'au ajuns niciodată să se armonizeze în opera lui Flaubert şi de aceia nici una din acestea n'a ajuns să exprime în întregime omul, în vreme ce omul, prin corespondenţa lui, ne oferă un mişcător document al unui neîncetat conflict cu sine însuşi.

In acelaşi fel subiectul care ia conştiinţă de operă este sensibil la inconsecvenţa tipului şi cere unitatea lui. El va simţi ca ceva supărător o tiradă lirică într'un roman realist, o ornamentare prea bogată a unei faţade în stilul renaşterii, sau în sculptură, o detaliere prea mare a unei fizionomii care vrea să impresioneze ca ceva general-omenesc. In faţa tuturor acestor inconsecvenţe subiectul are dreptul să pretindă restaurarea unităţii tipice. La rândul lui, subiectul care receptează opera, poate primi critica noastră, atunci când în faţa unui epos antic se plânge că nu găseşte un conţinut de reflecţie ca în operele poeţilor sentimentali moderni sau când dimpotrivă, se înşeală crezând că a găsit o intenţie patetică în statua Venerii de Millo. De fiecare dată îi putem atrage atenţia asupra nepotrivirii atitudinei sale receptive, invitându-l să o pună de acord cu intenţia tipică a originalului.

Critica are aşa dar dreptul să normalizeze şi opera şi atitudinea estetică. Niciodată însă activitatea aceasta nu ia forma unei presiuni autoritare, pentrucă niciodată nu stă în voinţa ei altceva decât a readuce fapta artistului sau reacţiunea subiectului sub legea care le este proprie. Exerciţiul acestei normalizări nu poate fi resimţit de nimeni ca o tiranie, ci tocmai ca

o eliberare. Asemeni legii morale care eliberează personalitatea, punând-o de acord cu sine, acţiunea normalizatoare a esteticei ne ajută să descoperim în universul artei, ceiace răspunde finalităţii adânci a firii noastre şi să o îndrumeze mai uşor şi mai sigur către obiectul propriu al dorinţelor sale.

O bună cultură estetică reuşeşte să lămurească idealul de artă care se potriveşte cuiva. In acest sens se poate spune că acţiunea normativă a esteticei are şi o însemnătate practică. Ea liberează şi arată gustului căile sale naturale. Căci „gustul" este facultatea unei sigure şi energice orientări în domeniul artei. El presupune în primul rând puterea de a alege printre feluritele valori artistice, pe aceia care îi este proprie. „Trebue să alegem, scrie Sainte-Beuve, şi prima condiţie a gustului, după ce a înţeles totul, este de a nu călători fără încetare, ci de a se aşeza în cele din urmă şi a se fixa. Nimic nu istoveşte şi nu stinge mai mult gustul decât călătoriile necurmate ; spriritul poetic nu este Jidovul rătăcitor". (Lundi 21 Oct. 1850). Puterea de a alege, presupune însă pe aceia de a exclude. Deaceia gustul este parţial şi simplificator. Lipsa de gust presupune dimpotrivă exces şi aglomerare. Lucrând în puterea unei norme care coincide cu însuşi principiul individualităţii, gustul este spontan şi iraţional. Lipsa de gust este însă totdeauna premeditativă. Când condamnăm în artă „căutatul" (le recherché) reliefăm tocmai acest caracter al prostului gust. Mişcându-se în lumea sa proprie, gustul este exclusiv. Doi oameni de gust deosebit sunt ca două energii care se resping. Luptele literare şi artistice sunt provocate de astfel de energii sigure de sine, ira-

ţionale şi exclusiviste. Când dimpotrivă vigoarea caracterului artistic slăbeşte, întâmpinăm acele încercări de eccletism care marchează perioadele de eclipsă ale bunului gust.

Reflecţia asupra gustului artistic ne pune în faţa unei curioase relaţii între funcţiunea estetică a omului şi o anumită forţă şi rectitudine a caracterului său. Ea ne arată că lipsa de gust este într'un fel una din formele laşităţii, a unui spirit prudent, calculat şi amator de compromisuri. Bunul gust poate fi atunci interpretat tocmai ca o formă a energiei şi hotărîrii. In acest punct estetica şi morala se întâlnesc.

PERSONALITATEA ARTISTULUI

Publicul care întreţine toate manifestaţiile în care artistul apare mai aproape de el, deşi încă împodobit cu semnele prestigiului său, mulţimile care îi barează drumul, pentru a surprinde un detaliu omenesc şi practic, vizitatorii neaşteptaţi şi indiscreţi ai tuturor celebrităţilor artistice, sunt mişcaţi deopotrivă de convingerea că personalitatea artistică are o asemenea însemnătate, încât numai pe calea ei se poate propăşi către o înţelegere mai justă a operii care i-a înlănţuit şi fermecat. Opera ar părea atunci ca o enigmă, pentru a cărei deslegarea cunoştinţa factorului omenesc care i-a stat la bază, ar fi indispensabilă. Este aici o presupunere iluzorie numai întrucât priveşte scopurile pe care le solicită, dar explicabilă şi îndreptăţită în raport cu elanul de entuziasm şi simpatie care o descătuşează. Farmecul artei este în mare parte făcut din conştiinţa de a fi alunecat sub un rodnic punct de vedere, de a cuprinde lumea cu privirile unui mare suflet generos şi fratern. Dante lăsându-se condus în Infern de către Virgil, este simbolul tovărăşiei devotate pe care o legăm în viaţă cu artiştii care ne-au vorbit mai puternic şi prin care încercăm să ne ajutăm peste

greutățile și mlaștinele ei. In orice încântare artistică răsună astfel accentul admirației și iubirei pentru un om, voința de a-i urma întru totul și fericirea de a ne simți în felul acesta mai productivi și mai bogați. Ce mirare atunci că o asemenea pornire se transformă într'o adevărată foame de certitudini omenești și particulare ? Simpatia pentru artist vrea să se sprijine prin alte o mie de trăsături răpite felului său obișnuit de a fi. La capătul acestui elan se găsește însă adeseori desiluzia și în tot cazul dovada că roadele lui sunt cu mult mai prejos decât încrederea pe care ne-o pusesem în ele.

Desiluzia provine din faptul că omul pe care îl descoperim poate să nu semene deloc cu modelul ideal pe care ni-l închipuisem. Multele scăderi de caracter care se citează pe seama artiștilor sunt până la un punct o consecință fatală a constituției lor specifice. Atins de o adevărată inaptitudine practică, armele de viață ale artistului sunt uneori mici și vinovate. Comparată cu lărgimea de gesturi a unui om bucurându-se de o robustă înzestrare practică, lumina care cade asupra artistului ne arată o ființă sbătându-se printre rosturile vieții sale, cu niște mijloace care uneori ni se par deplorabile, numai pentrucă sunt imperfecte. Acest contrast nu poate însă sgudui decât un suflet slab. Un caracter încercat și o adevărată dragoste pentru artist cred că trebue să se declare împăcate și cu acest rost al lucrurilor, iar scuza și înțelegerea pe care le-o poate arăta mi s'a părut a fi totdeauna semnul unei frumoase generozități umane.

In ce privește pe artiști, grija de a menține figurația practică a vieții la înălțimea modelului ideal al operii,

produce acea afectare cabotină, amatoare de gesturi patetice, de pitoresc şi ostentaţie, care nu caracterizează pe cei mai de seamă dintre ei. Aceştia din urmă înţeleg mai de grabă că datoria lor ca oameni nu poate fi deosebită de a restului muritorilor. Bunăvoinţa umană poate astfel corecta adeseori slăbiciunea care cade în lotul artiştilor, pentru a ne pregăti spectacolul, ce este dreptul nu măreţ şi impresionant, pe care lăcomia imaginaţiei noastre îl urmărise, dar foarte simpatic şi edificator, al simplităţii şi modestiei. A întâlni un om natural şi măsurat, când pornisem a căuta o excepţie şi un erou, este totdeauna o împrejurare plăcută şi o întărire pe căile de bun simţ ale vieţii, emanată dela acei pe cari îi crezusem că ne pot autoriza să le nesocotim şi să le încălcăm.

Toate acestea schimbă însă puţin datele problemei care este relaţia dintre artistul privit ca om şi opera sa. Acest raport s'a crezut a fi genetic şi interesant ca atare. De când Goethe a spus că orice poesie este o „poesie ocazională", s'a căutat a se stabili trăsăturile particulare de caracter sau împrejurările relative de viaţă care au putut inspira operele marilor artişti. Astfel de elemente se pot în adevăr găsi în biografia artiştilor. Iată-l de pildă pe Eminescu, despre care Slavici ne povesteşte în „Amintirile" sale, văzând un sărac cu înfăţişarea cea mai nenorocită şi vrând să-i dăruiască pe loc încălţămintea sa, sub cuvântul că, el însuş sărac, stăpâneşte totuş mijlocul de alinare al gândirii. Această întâmplare remarcabilă şi cugetarea pe care ea a sugerat-o, o regăsim ca într'un ecou, când Eminescu scrie :

Lună, tu stăpâna mării, pe a lumii boltă luneci
Şi gândirilor dând viaţă suferinţele întuneci...

Valoarea mângâetoare a cugetării este aşa dar una din perspectivele poesiei lui Eminescu, al cărei corespondent practic îl putem găsi în biografia sa. Dacă acum am reuşi să stabilim între aceste două trăsături o anumită coincidenţă de date, am putea vorbi şi de o legătură genetică între ele. Acelaş exemplu privit însă cu mai multă atenţie ne poate vorbi şi în alt chip. Dacă amănuntul biografic al lui Eminescu ni s'a părut interesant, împrejurarea se datoreşte perspectivei poetice în care l-am privit. Nu cumva atunci departe ca ştirile despre viaţa şi personalitatea unui artist să prezinte un interes oarecare pentru interpretarea operii sale, lucrurile stau tocmai dimpotrivă ? Nu cumva biografia este interesantă abia în lumina operii ? Nu cumva opera ne ajută la interpretarea biografiei ? In cazul acesta, mult căutatele legături genetice nu permit procedarea dela cauză la efect, decât după ce spiritul a purces dela efect la cauză şi departe de a ajuta la adâncirea seminificaţiei operei, îşi primesc ele însele semnificaţia dela operă.

Dar nu numai publicul care caută să pătrundă în viaţa artistului şi nu numai critica orientată către găsirea unor astfel de legături genetice, artiştii însişi cred uneori în legătura activă dintre subiectivitatea lor practică şi opera lor. Aceasta este cel puţin baza de credinţă din care se ridică afirmaţia, pe care unii dintre artişti o fac cu conştiinţa că în felul acesta ei invocă acel merit esenţial al operii, faţă de care restul scăderilor posibile rămân secundare, că au fost cel

puţin sinceri. Sinceritatea în artă este un alt punct problematic al esteticei curente şi adeseori limanul la care ancorează unele din erorile artistice cele mai grave. Dacă în adevăr sinceritatea ar fi o însuşire artistică atât de preţioasă, n'am avea atunci decât să ne înfăţişăm pe hârtie întocmai cum suntem. Adeseori însă nu suntem în realitate decât ceeace ni se pare că suntem. Fantoma unei personalităţi ia adeseori locul personalităţii adevărate, care se ascunde şi uneori nu se realizează niciodată. Când astfel de personalităţi fantomatice, care se întâmplă a fi şi acele care cred mai mult în valoarea sincerităţii în artă, întreprind redactarea confesiunei lor, se înţelege ce lucru atins de strâmbătate rezultă. Dar chiar dacă artistul este un om trăind o viaţă mai reală, sinceritatea fără corectiv îl poate duce la simpla înfăţişare a unui „caz", a cazului său, ceeace scade cu mult interesul cu care, în marile opere de artă, urmărim expresia unui destin general.

Tot atât de îndreptăţit cel puţin ca imperativul sincerităţii, este imperativul disimulării. Flaubert confirma acest lucru când spunea că sentimentele pe care le înfăţişează mai bine, sunt acelea pe care nu le-a încercat niciodată. Jean-Paul Richter afirmà aceeaş idee când pretindea că în scrierile sale, sunt zugrăvite mai bine, peisagiile pe care el niciodată nu le văzuse. In jurul tuturor marilor pic'uri ale pasiunilor omeneşti stă astfel un cadru glacial, care ne permite să măsurăm elanul de înălţare al artistului peste condiţia vieţii şi măestria sa. Această mândră şi suverană distanţă pe care artistul o menţine între sine şi obiectul descrierii sale, o resimţim ca o trăsură inumană de cruzime, dar

ca pe unul din elementele impresiei sublime cu care atingerea marei arte ne înfiorează. Aceeaș cruzime o simte și artistul și anume împotriva sa, atunci când luptă contra emoției care încearcă să-l cucerească, silindu-se să fie plin de neclintită asprime față de bucuriile și durerile care vibrează în sufletul și carnea sa. Dar aceasta este drama și în acelaș timp grandoarea destinului de artist.

Artistul nu-și trăește viața, artistul și-o consumă. Viața n'are pentru artist acel preț în sine, care face pe ceilalți oameni s'o resimtă cu bucurie sau cu durere, după cum ea este sporită sau amenințată. Din adâncimea de prăpastie a unei catastrofe, artistul poate auzi cum se înalță un cântec de fericire și neîngrijorare. Durerea care încearcă pe un artist poate deveni semnalul care descătușează impulsia creatoare și ca atare ea se poate ușor transforma în contrariul ei. Interesul vieții artistice nu coincide așa dar cu acela al conservării personale. Centrul vitalității artistice stă în creație. Dela acest punct, domeniile suferinței și fericirii se întind în alte direcții, decât acelea care sunt obișnuite. Această stare de lucruri complică și mai mult urmărirea relațiilor dintre viață și operă. Cine ar putea spune cum era bătrânul, cu plămânii ruinați, cu arterele împietrite, suflând greu de goana morții care îl alunga din urmă și care a scris acel cântec delicat și simplu, închinat trandafirilor și amurgului. Rozele se înclină cu ziua :

In marea noapte care vine duioase-și pleacă fruntea lor.

Această mare noapte este a vieții și un presentiment turburător trece deopotrivă pe linia vastă a zării și în

sufletul omului care absoarbe încăodată fericirea şi durerea amestecată a lumii. Căci acest cântec nu este nici decum desnădăjduit, cum l-ar fi putut face epoca vieţii în care a fost scris, ci străbătut de acel farmec, care este al unei vitalităţi de artist, stârnită încă odată să vibreze.

Nu voi spune dar că artistul n'are nevoe de nici o atingere cu viaţa practică. Viaţa este necesară artistului, care o consumă şi apoi o elimină. Omul practic îşi însumează viaţa, o transformă în substanţă proprie şi într'un capital solid de experienţe şi principii. Copilăria artistului este însă veşnică. Degustată ca un aliment de lux, artistul redă vieţii ceeace a luat din ea şi opera care rezultă, poate deveni o avere agonisită de experienţe, un sprijin şi o îndrumare numai pentru noi, dar nu pentru el. Chiar pentru a o elimina, viaţa îi este necesară artistului şi este un frumos moment al literaturii contimporane, acela în care un scriitor francez prelucrând parabola veche, înfăţişează pe fiul rătăcit înapoiat acasă şi înlesnind fratelui mai mic, în ciuda principiilor pe care le-ar fi putut câştiga, fuga în lume, dincolo de zidul grădinii, în marea învălmăşeală a vieţii. Această foame de viaţă şi această impermeabilitate la concluziile ei sunt ale artistului.

Nemângâiată rămâne însă ieşirea artistului în lume. In literatură s'a descris uneori momentul în care, încă din copilărie, o fire de artist resimte subit şi pentru dezolarea sa cea mai mare, că el nu este, că el nu poate fi la fel cu ceilalţi oameni. Gide în scrierea sa de confesiuni şi Thomas Mann în „Tonio Kröger" au fixat astfel de momente. Cu ce dureroasă strângere de inimă urmăreşte Tonio Kröger, de după perdeaua care îl

ascunde, dansul înlănţuit al perechii, către care se îndreptase şi în trecut elanul său neliniştit şi tragic! Acea fericire, acea împăcată neştiinţă de sine nu va putea fi niciodată a sa.

In timp ce astfel nostalgia sa îl îndrumează către pierduta patrie a naivităţii, artistul se resimte pe sine ca un monstru de complexităţi iresolvabile. Nu că împreună cu Mozart sau cutare primitiv italian nu ar exista şi artişti creând în simplitate şi fericire, într'o atmosferă de smerită şi dulce evlavie, fără sbucium şi ostenitoare luptă cu sine, dar acest fel al lucrurilor nu este nici cel mai des şi nici, după cum s'a afirmat uneori, cel mai potrivit cu firea primelor mărimi. Simţindu-se în atâtea împrejurări în opoziţie cu viaţa, artistul nu poate rămâne, după cum se spune, un simplu instinctiv ; el devine mai degrabă un reflexiv, apostolul şi martirul unui simţ critic ascuţit şi rebel. Corespondenţa lui Flaubert este documentul acestei împerecheri între estetism şi criticism, considerată chiar la rădăcina în care ele se unesc şi tabăra din care societatea modernă şi burgheză a simţit îndreptându-se către ea mai multe înveninate săgeţi.

Societatea se răsbună atunci şi îl izolează pe artist, dăruindu-i un destin de umiliri. Căci dacă cititorul singuratic cunoaşte acel devotament arzător, fanatic şi exaltat, cu care el salută în paginele unei cărţi renaşterea la o viaţă nouă şi înzestrarea sa cu un suflet mai bogat, societatea, care este în definitiv societatea cititorilor, pierde curând amintirea acestui moment. Există fără îndoială artişti glorioşi, sărbătoriţi şi aclamaţi, dar niciodată pentru meritul lor exclusiv estetic. Triumful înapoierii lui Voltaire la Paris sau funeraliile

glorioase ale lui Hugo au fost manifestații publice pe care nici o nuanță nu le desparte de înapoierea în Paris a lui Napoleon, a Impăratului, viu și mort. Când artistul nu este o strajă și un atlet al mândriei cetății, dar când el poate rămâne totuș un mare artist, ați observat condiția în care el decade subit, tutela care i se acordă cu bunăvoință, când nu i se destină hohotele de râs ale gușaților ?

Se spune atunci că artistul se închide în turnul său de fildeș, care este însă o închisoare, căci nu se știe dacă această retragere e aleasă cu toată libertatea și dacă dela mica fereastră cu gratii nu privește cumva un isgonit ? In acest amarnic prizonierat, din care puterile artistice cele mai mari au scos strigătul desnădejdii de a nu putea îndeajuns, trăește un condamnat la muncă perpetuă și silnică. Niciodată ostenelile artistului nu se vor sfârși, căci dacă omul practic se poate mulțumi și cu aproximația, artistul nu se poate îndestula decât cu desăvârșirea. Aproximația este pentru adevăratul artist lucrul cel mai chinuitor și care se potrivește cu acele torturi ale îndoelii, pe care omul religios ar dori bucuros să le schimbe și cu veșnicele flăcări ale iadului. Aspirația sa către perfecțiune este dimpotrivă expresia autocrației caracterului său, a intransigenții sale absolute și despotice, a unui eroism care știe că se îndreaptă către sdrobirea puterilor încordate spre imposibil. Există în artist ceva din tiran și din soldat. Deaceea înclinarea artiștilor de a-și da o altă ereditate, decât aceea burgheză, pe care purtând-o urmări în generații mai apropiate, o poartă cu mai multă siguranță în vine, pentruca împreună cu Flaubert să se simtă descinzând din pirații normanzi

sau cu marele liric german Stefan George, din înzăoații cavaleri cruciați, toate acestea sunt pentru ei, ca să spunem așa, niște reverii naturale. In lumina dorinței de perfecțiune, care este produsul unui adevărat entuziasm moral, munca artistului poate fi privită ca o luptă împotriva transacției mărunte și lașe, dar și ca o luptă cu sine însuș. Căci între marea sa aspirație și puterile mai relative de care se slujește, diferența care se introduce este cunoscută și denunțată de artist ca rezultatul unei inerții, o destindere a marei încordări, resimțită cu nesfârșită durere. Nu este ființă împotriva căreia artistul să se îndrepte cu mai multă înverșunare, decât omul care înlăuntrul său ostenește. Marii artiști ar trebui deci prețuiți și după valoarea morală a năzuinței lor eroice.

ARTA ŞI JOCUL

Dupăce arătase îndelung că arta este o varietate a jocului, K. Groos, cercetătorul care a adunat mai multe merite pentru întemeierea acestui punct de vedere, simte nevoia să restrângă generalitatea propoziţiei sale, lămurind că numai emoţia estetică este un caz particular al jocului, pe când creaţia artistică este mai degrabă muncă adevărată şi o temă serioasă a vieţii. Dela Kant încoace s'a repetat cu multă insistenţă că arta înfăţişează un caz de „finalitate fără scop" şi că ea este o activitate desinteresată. Groos precizează însă această afirmaţie, arătând că numai emoţia estetică se satisface în sine, pe când creaţia artistică oferă exemplul unei activităţi în care subiectul năzueşte către un scop mai depărtat decât aplicaţia sa momentană şi anume tocmai către producerea operei. Către acest scop, artistul se îndreaptă folosind o tehnică şi sperând să obţină o influenţă oarecare asupra publicului său. Prin toate aceste însuşiri, creaţia artistică depăşeşte sfera propriu zisă a esteticului şi se apropie de muncă. Dar dupăce principiul a fost stabilit, poate fi înregistrată şi nuanţa. Aşa arată Groos că dacă la artistul cult, creaţia se deosebeşte de emoţie pentru a se apropia

de muncă, la artistul primitiv ea tinde să coincidă cu emoţia, pentru a se apropia de joc. Dansul primitiv, care se asociază cu muzică şi poesie, are într'adevăr un public, dar executanţii dansează mai întâiu pentru propria lor plăcere. Este probabil că şi povestitorul epic se delectează cu improvizaţiile fantaziei sale, după cum desemnatorul primitiv extrage un motiv de plăcere din exerciţiul dexterităţii pe care o practică. Satisfacţia rezultând din abilitate nu poate fi însă străină nici artistului cult, aşa încât osteneala muncii sale se înseninează adeseori prin răsfrângerea plină de voioşie a jocului [1]). Astfel complectate lucrurile şi puse la punct, cititorul nu trebuie să piardă din vedere că teoria artei ca joc este la Groos o teorie a emoţiei estetice.

Se ştie în ce chip şi-a desvoltat K. Groos vederea sa. Ea venea să completeze pe aceea a lui H. Spencer, adeseori reprodusă şi foarte comentată deasemeni. Intregind o idee pe care mărturiseşte a o fi întâlnit undeva, fără să-şi mai amintească unde (deşi era vorba numai de celebrele „Scrisori asupra educaţiei estetice" ale lui Schiller), Spencer elaborase o teorie fiziologică a jocului. Pentru Spencer, animalele superioare nutrindu-se mai bine, bucurându-se de altă parte de o organizaţie mai complexă şi mai variată, care le permite să menţie în repaos unele funcţiuni, în timp ce pe celelalte le exercită, ajung cu uşurinţă la un excedent de energie, pe care trebue neapărat să-l cheltuiască. Risipa energiei astfel acumulate se face imitând actele serioase ale vieţii. Aşa

1) Die Spiele der Menschen, 1899, pg. 507 urm.

apare jocul cu toate varietăţile lui, printre care trebue să numărăm şi activitatea estetică [1]). Aci intervine însă un punct destul de obscur la Spencer. Ceeace individul tânăr imită, jucându-se, este când propria sa activitate serioasă, când activitatea serioasă a adulţilor. In economia teoriei lui Spencer, numai primul caz putea intra cu potrivire, pentrucă numai el permite presupunerea unor căi într'atât de cutreerate de energia nervoasă, încât prisosul acesteia din urmă să se poată revărsă cu uşurinţă prin ele. Rămâne însă o latură nelămurită, în ce mod animalul tânăr poate găsi uşoară şi naturală, întrebuinţarea excesului de energie prin imitarea actelor serioase din practica adulţilor. Ne-am aştepta mai degrabă ca imitaţia unei activităţi atât de străine de firea copilului, să nu se poată face decât printr'o mare încordare şi prinurmare să nu poată nicidecum intra în categoria jocului, al cărui caracter esenţial este de a se desfăşura fără nicio silnicie.

Groos menţine din concepţia lui Spencer, în primele sale lucrări, vederea despre excedentul de energie, care pare a se manifesta în acel *impuls către activitate* (Betätigungsdrang), de care dau dovadă animalele superioare, mai ales în epoca de creştere Tăgădueşte însă că acest prisos se cheltueşte totdeauna în imitarea unor activităţi serioase, de oarece o categorie întreagă de jocuri este alcătuită din exerciţiul gratuit al organelor şi funcţiunilor şi anume aceea pe care o intitulează „das spielende Experimentieren". Mai natural i se pare deci a spune că prisosul

---

1) Principes de Psychologie, trad. franc. 1875, vol. II pg. 661 urm.

de energie se descarcă pe căile pe care le oferă dispoziţiile înăscute, instinctele. Este de observat că Groos menţine teoria spenceriană întrucât aceasta precizează cauzele eficiente ale jocului. El o completează însă stabilind şi cauzele lui finale. Dupăce Spencer ne-a arătat aşa dar mulţumită căror condiţii fiziologice este jocul posibil, Groos aduce un plus de lămuriri în ce priveşte semnificaţia lui biologică. Animalul tânăr se joacă astfel pentru a-şi perfecţiona instinctele, mai înainte ca ele să fie încercate în împrejurările pline de risc ale vieţii serioase. Instinctele sunt într'adevăr insuficiente pentru temele din ce în ce mai complicate care se pun organismelor superioare. Este necesar deci ca pe mecanismul lor primitiv, să se grefeze o serie de achiziţii motrice, răspunzând împrejurărilor mai complexe în care se va desfăşura lupta de conservare personală. „Acolo unde individul în creştere — scrie Groos — mânat de un impuls interior şi fără un scop obiectiv, îşi exercită, desvoltă şi perfecţionează predispoziţiile lui, avem de-a face cu forma originară a jocului" [1]).

In lucrările sale „Die Spiele der Tiere" şi „Die Spiele der Menschen", Groos a construit un sistem complect, reuşind să pună în legătură toate jocurile observate la animale şi oameni cu unul sau altul din instinctele lor. Printre aceste jocuri ia loc şi emoţia estetică. Intrebându-se acum căror instincte corespunde şi în care clasă de jocuri intră emoţia estetică, vom avea de deosebit mai întâiu pe aceea care dă replică nevoii aparatelor sensoriale de a

1) Die Spiele der Tiere, 1896, pg. 74.

se exercita şi care se clasifică printre „jocurile experimentative", despre care am pomenit şi mai sus. In apetitul sensorialităţii noastre pentru excitaţii agreabile sau intensive, recunoaşte Groos, isvorul plăcerii pe care ne-o satisfacem în contemplarea frumosului şi a sublimului. O altă emoţie estetică este aceea care se clasează printre jocurile imitative şi corespunde instinctului de imitaţie. Dar există un instinct al imitaţiei? Pentru că un instinct nu se poate defini decât prin finalitatea lui, Groos îl concepe ca pe o predispoziţie foarte generală, menită să solicite celelalte instincte slăbite prin desvoltarea inteligenţii. Iată-l dar pe copil, în prada nevoii de a-şi exercita de data aceasta aparatele motoare. O reprezentare are tendinţa de a se realiza într'un act. Reprezentarea oferă ocazia şi primul impuls, pe când nevoia fundamentală de acţiune, oferă energia suplimentară şi decisivă care o transformă în act. Aşa vor începe copiii, jucându-se, să imite practicele părinţilor lor şi să realizeze primele situaţii estetice. O varietate a imitaţiei este ceeace Groos numeşte „imitaţia internă" (die innere Nachahmung). Ea constă din acele mişcări efective care se petrec în organele noastre, fără ca ele să devină vizibile la exterior şi care întovărăşesc apercepţia oricărui obiect. O asemenea „imitaţie internă", practicată numai pentru plăcerea desinteresată de a acţiona, este emoţia estetică în acest ultim înţeles. Avem deci dreptul de a o socoti, împreună cu Groos, ca un caz special al jocului în genere, dacă dificultăţi serioase nu ne-ar ieşi în cale.

Căci mai întâiu dacă emoţia estetică ar fi joc, ea nu s'ar putea exercita decât numai în cazurile când

organismul ar fi acumulat un prisos de energie și mai ales în vremea copilăriei. Se poate însă susține acest lucru? Activitatea estetică însoțește viața și intensitatea ei cea mai mare nu s'a dovedit până acum că ar corespunde cu epoca de pregătire a instinctelor. Apoi printre copii, nu acei care se bucură de o prosperitate organică mai mare, sunt acei care dovedesc o aptitudine artistică mai remarcabilă. Contrariul s'ar putea susține chiar cu mai multă dreptate. Așa Flaubert vorbește odată de „copiii cărora muzica le face rău" și care unesc importante dispoziții artistice cu o mare debilitate corporală. Indată ce starea sănătății lor se îndreaptă, predispoziția artistică începe să scadă [1]). Ocupându-se de evoluția artistică a copilului, G. F. Hartlaub constată o culminare a aptitudinilor paralelă cu o stare precară a sănătății și un regres al lor coincident cu momentul în care copilul devine mai robust [2]). Foarte interesante sunt observațiile cu care Hartlaub însoțește aproape o sută din desemnele și acuarelele înfățișate la expoziția de artă infantilă, organizată la Mannheim în 1921. Este o analiză emoționantă aceia care ne prezintă printre artiștii-copii, când pe unul de o „gingășie îngrijorătoare" (beängstigende Zartheit), când pe alții de un temperament sau chiar în prada anumitor turburări nervoase. In cazul tuturor acestor copii, Hartlaub a putut stabili dispariția subită a unui dar mai înainte remarcabil, îndată ce starea sănătății lor s'a îmbunătățit. Rezultă de aici că arta infantilă nu poate fi considerată drept joc

1) Correspondance, ed. Charpentier, vol. II, pg. 82.
2) Der Genius im Kinde, 1922, pg. 29.

sau că teoria excesului de energie are nevoe să fie corectată.

Această corectură Groos însuş a avut prilejul s'o facă. Intr'o lucrare mai nouă a sa, Groos observă că dacă prisosul de energie poate fi o condiţie favorabilă a jocului, el nu este o condiţie indispensabilă [1]. Pisica tânără continuă să se joace cu mosorul care i se prezintă, chiar după ce, puţin obosită de joc, se aşezase să se odihnească. Din această pricină Groos preferă acum să spună că individul, animal sau om, se joacă, oridecâteori anumite predispoziţii sunt solicitate să se exercite. Când aceste predispoziţii sunt solicitate, individul reuşeşte, dacă nu este complectamente epuizat, să mobilizeze forţa nervoasă necesară pentruca exerciţiul efectiv să înceapă. O asemenea înfăţişare a lucrurilor se potriveşte mai bine cu constatările relative la starea precară a sănătăţii artiştilor-copii. Dar în acest caz, niciun interes nu mai prezintă subsumarea artei infantile în categoria jocului. Copiii devin artişti nu întrucât se joacă, ci întrucât sunt determinaţi de predispoziţia artistică. Ei se exercită artistic, pentru aceleaşi motive care agită şi sufletele artiştilor adulţi. Arta infantilă nu este deci joc, ci expresia unui destin interior de neînlăturat. Ea constitue felul în care se realizează o anumită structură sufletească.

Dar încă un motiv ne mai împiedică să asimilăm arta infantilă cu jocul. Jocul este pre-exerciţiul instinctelor necesare vieţii. In acest punct convingerea lui Groos a rămas nesdruncinată. Poate fi considerată însă arta infantilă ca o asemenea preparaţie a

1) Das Seelenleben des Kindes, ed. 5-a 1921, pg. 57 urm.

instinctelor utile? Expoziţia dela Manheim a înfăţişat două aspecte dătătoare de măsură pentru toată arta infantilă şi care corespund cu cele două motive care par a o determina: tendinţa romantică şi satirică. In desemnele sau acuarelele lui, copilul îşi creiază o lume fantastică şi cu totul turburătoare pentru sensibilitatea noastră. Astfel un băiat de 5 ani expune un personagiu cu un cap de mort în mână. Alţii inventă animale şi scene fabuloase înspăimântătoare. Hartlaub compară această artă infantilă cu arta nebunilor, către care cercetarea modernă se îndreaptă dela un timp cu multă stăruinţă [1]), constatând între ele mai multe asemănări. Şi este o observaţie bogată în sugestii aceea că printre nebunii-artişti sunt persoane care nu dovediseră nici înclinaţie nici vreo preocupare artistică oarecare, atâta vreme cât erau sănătoase.... Când nu este romantic, artistul-copil este satiric. El ştie să surprindă cu un just accent ridicolul persoanelor adulte şi serioase. Iată însă două tendinţe la care copilul trebue să renunţe mai mult sau mai puţin în măsura în care înaintează în viaţă. Şcoala şi mai târziu practica vieţii extermineaza din el germenul romantismului şi al satirei. Arta infantilă ar fi deci o rea preparaţie pentru viaţă. Se vede însă că nu trebuie s'o considerăm astfel.

* * *

Am examinat până acum greutăţile legate de teoria artei, în special a emoţiei estetice, ca o formă a jocului. Problema are însă încă o faţă. Noul aspect către care

1) cp. Hans Prinzhorn, Die Bildnerei der Geisteskranken 2. Aufl. 1923.

trebuie să ne îndreptăm acum este conexiunea dintre joc şi forma primitivă a artei. Insemnate dificultăţi vor apărea şi aci în calea vederii despre raportul dintre artă şi joc sau cel puţin în calea afirmării în formă exclusivă şi dogmatică a acestui raport. Noua întrebare şi-a pus-o dealtfel şi Groos, pentru a răspunde însă, în felul său general, că şi din această parte, teoria sa primeşte confirmare. Indreptându-şi însă privirile către acest domeniu, Groos renunţă, dupăcum am văzut că are motive, la distincţia dintre creaţie şi emoţie estetică, pentrucă la primitiv ele se confundă în adevăr. Iată aşa dar că desemnul, sculptura şi arta dramatică, n'ar fi pentru primitiv decât nişte forme ale jocului. Mai întâiu în ce priveşte desemnul, Groos crede că exerciţiul lor primitiv nu se face *de cele mai multe ori* pentru motive eteronome, cum ar fi de pildă motivele magice. Cu alte cuvinte, primitivul desemnează nu pentru a exercita vreo influenţă asupra obiectului reprezentării lui, cum mentalitatea lui magică i-ar permite să creadă că are puterea s'o facă, dar pentru simpla plăcere a simţurilor şi a fantaziei. In sprijinul acestei afirmaţii, care n'are dealtfel nimic categoric, Groos aduce simpla mărturie a lui Grosse. In privinţa sculpturii apoi, primul motiv al înclinaţiei de a plasticiza forme animale, crede Groos a-l găsi în existenţa unor forme aproximative, anticipate în natură şi care amintindu-i pe cele dintâiu, îi dă şi impulsul de a le obţine prin oarecari corecturi. In acelaş fel în care o rimă aduce o idee, tot astfel o formă aproximativă sugerează o formă precisă. Se citează astfel cazul primitivilor care dintr'o cochilie de scoică, stilizează

o pasăre sau un peşte cu care cochilia se va fi întâmplat să se asemene. In sfârşit, faptul că arta dramatică s'a desvoltat din jocurile imitative, i se pare lui Groos atât de evident, încât nicio discuţie mai amănunţită a acestui punct de vedere nu încarcă expunerea [1]).

Indreptându-şi cercetarea către primele aşezări omeneşti, Groos ia deci în consideraţie numai artele figurative şi reprezentaţia dramatică, neglijând însă artele ritmice. Dar tocmai în legătură cu acestea, cu muzica, poesia şi dansul, s'a emis o ipoteză care contrazice vederile lui Groos în chip esenţial. Economistul Karl Bücher [2]) cercetând astfel formele primitive ale muncii a fost adus să constate că ele coincid cu începuturile depărtate ale artei. După Bücher, arta la origina ei nu este nicidecum joc, ci mai de grabă însăşi forma de organizare a muncii primitive. La drept vorbind, între aceşti doi cercetători, problema s'a deplasat. Căci pe când Groos urmăreşte şi în cazul artei primitive, subsumarea ei în categoria jocului, Bücher se întreabă care este origina artei la primitivi. Răspunzând la această chestiune, el arată că artele ritmice s'au desvoltat dintr'o activitate exercitată la început pentru alte motive şi anume din muncă. Arta a putut fi cultivată mai târziu pentru simpla plăcere legată de exerciţiul ei şi ca atare ea poate fi înţeleasă, la această fază, ca o varietate a jocului. La origină însă, arta era practicată pentru motivul eteronomic că uşura sarcina muncitorilor. Aşa se desemnează opoziţia dintre Bücher şi Groos.

1) Die Spiele der Menschen, pg. 407, 411 urm., 386.
2) Arbeit und Rhythmus, 1896, ed. 2-a 1899.

In lucrarea sa, Bücher porneşte dela constarea incapacităţii primitivului de a îndeplini orice muncă mai susţinută. Ofensa unei trândăvii iremediabile, primitivul n'o merită însă, pentrucă toate produsele mâinilor sale sunt atât de minuţios lucrate şi împodobite, încât confecţionarea lor nu s'a putut face decât cu cheltuiala unei energii, care dovedeşte mai de grabă hărnicie şi dragoste de lucru. Nici bănuiala unei debilităţi trupeşti nu i se potriveşte mai bine primitivului, pentrucă dansând, într'un ritm din ce în ce mai înteţit şi uneori până la sleirea tuturor puterilor, risipeşte o energie pe care este drept că nu ştie s'o întrebuinţeze la muncă, dar pe care în definitiv o posedă. Cum se leagă între ele aceste fapte contradictorii? Cum se explică oboseala care îl cucereşte cu uşurinţă pe primitiv, alternând cu minunile de răbdare închise în operele industriei sale şi cu marile prisosuri de energie pe care le cheltueşte când dansează? Este destul să ne punem această întrebare, pentru a vedea că primitivului nu-i lipseşte nici hărnicia nici forţa şi că el este incapabil numai de efortul mai susţinut al spiritului şi al voinţei. Dar de unde provine această incapacitate? Din aceea, răspunde Bücher, că primitivul dă o întrebuinţare cu totul neeconomică forţelor sale (ein unwirtschaftlicher Kräfteverbrauch), degajând o energie când prea mare, când prea mică, pentru sarcina momentană pe care trebue s'o îndeplinească. Risipindu-se într'o activitate nedisciplinată, primitivul osteneşte mai repede decât civilizatul şi activitatea sa nu se poate defăşura cu continuitate. Un singur mijloc există pentru a remedia acest neajuns. Se ştie că o mis-

care cu cât durează un timp mai scurt, cu atât se poate reproduce mai egală cu sine şi de mai multe ori. Incadrate între acele momente de repaos, care intervin la intervale regulate şi în timpul cărora energia se reface, mişcările muncii se pot repeta un timp mai îndelungat şi întreaga acţiune dobândeşte un caracter de continuitate, imposibil de obţinut altfel. Măsurarea duratei mişcărilor este uşurată prin faptul că fiecare din ele se compune din cel puţin două elemente, unul mai tare şi altul mai slab: o ridicare şi o coborîre, o lovire şi o tracţiune, o întindere şi o contracţiune, ş. a. m. d.,,In acest fel orice mişcare pare articulată în sine şi are drept urmare că revenirea regulată a aceloraşi mişcări la aceleaşi intervale de timp, ne apare, ca ritm". Prin ritm, forţele se adaptează scopului în slujba căruia ele sunt mobilizate. Prin ritm, munca se uşurează, puterile se economisesc pentru a se cheltui mai îndelung. Dacă dansul permite o întrebuinţare de energie atât de mare, lucrul se datoreşte faptului că el este ritmic. Pentru a putea lucra, primitivul dă muncii sale o formă ritmică. Atunci când instrumentele sale de lucru nu dau niciun sunet, el îşi sacadează munca prin propria voce. Despre anumite triburi negre şi malaeze se poate spune că, aproape fiecare activitate corporală a lor se însoţeşte de cântec. Uneori instrumente sonore sunt anume întrebuinţate pentru a constrânge în cadre ritmice desfăşurarea muncii. Alteori acţiuni complicate, cum sunt d. p. muncile câmpului, iau înfăţişarea unor adevărate dansuri. Alteori, însfârşit, grupul muncitorilor lucrează privind la dansatorul care, în faţa lor, mimează ritmic munca respectivă. Pe temeiul acestor

constatări, K. Bücher se socotește îndreptățit să închee că nu numai origina dansului, dar a muzicei și a poesiei stă în munca ritmică. Strigătele animalice prin care primitivul își scandează munca și în care el găsește ușurare, alcătuesc elementele celor mai vechi cântece omenești. In curând, între aceste strigăte, devenite refrene, primitivul introduce propoziții simple, vorbind despre munca sa. Dar pentru a se adapta mișcării ritmice, cuvintele sunt astfel diformate prin deplasarea accentului, căderea sau contracțiunea unor silabe, încât această limbă poetică devine aproape de neînțeles și numai explicațiile autorului o pot lămuri. Mult mai târziu limba obicinuită ajunge să se adapteze exigențelor ritmice, pentru a intra cu naturalețe în cadrele lor. In acest moment creația poetică se poate spune că s'a născut.

Este probabil că ipoteza lui Bücher conține mult adevăr. Ea s'a bucurat dealtfel de o bună primire din partea specialiștilor. Printre alții, Y. Hirn [1]) o acceptă în întregime, invocând în sprijinul ei legea psihologică după care o primă mișcare creind reprezentarea ei, înzestrează conștiința cu o putere ideo-motrice care ușurează execuția mișcărilor analoage care urmează. Aci trebuie să vedem explicația constatării experimentale a lui Féré că a doua presiune la dinamometru este totdeauna mai puternică decât cea dintâi. Dar tot aci găsim explicația motivului pentru care mai toate activitățile serioase ale primitivilor sunt precedate de dansuri care le imită cu anticipație. Insfârșit, întrucât

---

1) Der Ursprung der Kunst, trad. germ. 1904, pg. 247 urm.

ritmul muncii reprezintă o succesiune regulată de mişcări identice, energia întrebuinţată pentru execuţia lor în loc să scadă, creşte pe măsură ce se desfăşoară. Psihologia şi etnografia ne îndeamnă deci să localizăm în munca primitivă origina artelor ritmice. Jocul experimentativ a putut ajuta pe primitiv să descopere arta, dar munca n'a fost ineficace. Numai spiritul sistematic, aspirând către unitate, vrea să găsească pricina unică a fenomenelor, în timp ce liberă de prejudecata unităţii, cercetarea imparţială recunoaşte cauza variată a unui efect singular.

In sistemul lui Groos, ipoteza lui Bücher nu putea încăpea. Groos i se opune deci relevând câteva dificultăţi de amănunt. Astfel, Bücher încercase să probeze cum că toate instrumentele muzicale primitive sunt instrumente de muncă. Groos observă însă că afirmaţia nu se verifică pentru cazul instrumentelor de suflat şi coarde. In ce priveşte toba, pe care Bücher o face să derive din baniţa de cereale, Groos arată că ea este cunoscută şi triburilor vânătoreşti, care totuşi nu cultivă pământul. Din aceste pricini, Groos socoteşte că pentru a explica origina instrumentelor muzicale, mai plausibilă este ipoteza apariţiei lor prin jocul-experimentativ, la care primitivul s'ar deda mânat de nevoia de a-şi exercita sensibilitatea acustică [1]. La toate acestea, Bücher a răspuns că origina instrumentelor muzicale este pentru el o chestiune secundară : „La ce îmi foloseşte trompeta dacă nu ştiu să suflu în ea ?" Problema principală rămâne aceea a originei muzicei şi Groos n'a dovedit că în acest punct central argu-

1) Die Spiele der Menschen, pg. 59.

mentele lui Bücher n'ar fi valabile [1]). Este în adevăr limpede că muzica a putut lua naştere ca un fenomen concomitent cu efortul de a organiza munca, pe când unele instrumente muzicale au putut apărea mai târziu şi anume în momentul în care experienţa a dovedit că ele pot fi întrebuinţate pentru producerea aceloraşi sonorităţi pe care dela un timp primitivul a început să le cultive pentru simpla plăcere de a le asculta. Fără răspuns a rămas cealaltă obiecţie a lui Groos cum că la triburile vânătoreşti cele mai primitive, nu numai că o mare parte a muncii nu este ritmică, dar că tot ce se înfăţişează ca muncă ritmică este exercitat de femei, în timp ce dansul şi muzica sunt practicate numai de bărbaţi. Dacă însă Groos tăgădueşte că origina artelor ritmice ar sta în muncă, în altă parte el crede că poate confirma adevărul că ritmul reprezintă o formă de organizare a muncii, invocând constatarea că efortul intelectual al memorizării este cu mult uşurat când se desfăşoară cadenţat [2]).

Greutatea cea mai mare în calea teoriei sale a ridicat-o însă chiar Bücher, când într'o lucrare ulterioară ajunge să conchidă că „jocul este mai vechiu decât munca şi arta este mai veche decât producţia utilă" [3]). Nu rezultă din chiar acest paralelism de concepte că Bücher aderă de data aceasta la teoria artei ca joc ? Dar ce îl îndreptăţeşte să infirme vederea câştigată cu atâta trudă asupra conexului primitiv dintre muncă

1) Arbeit und Rhythmus, pg. 326, în notă.

2) Das Seelenleben des Kindes, pg. 123.

3) Die Entstehung der Volkswirtschaft, 1893, ed. 3-a 1901, pg. 34.

şi artă ? Cea dintâi formă a industriei primitive, Bücher ne arată că este împodobirea corpului, prin pictură, tatuaj şi mutilare. Mai târziu apare confecţionarea de ornamente mobile, măşti, desemne imprimate în stâncă sau lemn, petroglife, etc. Toate aceste activităţi aparţin fără îndoială „jocului". In joc se desvoltă aşa dar aptitudinea tehnică, pe care munca va folosi-o mai târziu pentru scopurile ei utilitare. In treacăt se poate aminti totuşi că dacă primitivul cel mai înapoiat nu cunoaşte alte activităţi decât cele enumerate, ele coincid cu însuşi cuprinsul muncii lui serioase. Nu se poate vorbi în adevăr de joc, decât acolo unde acesta ar alterna cu un alt exerciţiu pus în slujba scopurilor utilitare ale vieţii. Atâta vreme cât acesta din urmă n'a apărut, jocul primitivului este chiar munca sa. Dar este adevărat că ornamentele şi obiectele sale artistice n'au niciun scop practic ? Iată un lucru pe care cercetătorii artei primitive ne opresc să-l afirmăm în toate împrejurările. Aşa d. p. Grosse înclină să creadă că motivul principal al obiceiului pe care îl au primitivii de a se vopsi în roşu, este acelaş care rezervă şi astăzi acestei colori, o mare favoare; „Valoarea estetică a roşului — scrie Grosse — este atât de considerabilă şi atât de uşor de înţeles, încât n'avem nevoe să atribuim acestei colori o semnificaţie religioasă ipotetică, pentru a-i explica întrebuinţarea universală" [1]). In schimb obiceiul australienilor de a se vopsi în alb, în toate împrejurările de doliu, ar rămâne neexplicabil, dacă n'am admite că pe această cale ei urmăresc să nu mai poată fi recunoscuţi de

1) Die Anfänge der Kunst, 1893, trad. franc. 1902, pg. 47.

spiritele redutabile ale morților. Ipoteza religioasă este aci necesară și la ea se oprește și Grosse. Semnificație religioasă și socială mai au și colorile sau desemnele care indică în tribul primitiv pe șef sau pe vrăjitor. Uneori vopsirea sau tatuarea fac parte din elementele unei acțiuni cultice, ca d. p. în împrejurarea trecerii adolescenților în ordinul bărbaților. Alteori ele servesc ca mijloace de apărare împotriva unor puteri demonice. In toate aceste împrejurări ni se arată că decorația primitivă nu este totdeauna un simplu mijloc cosmetic răspunzând înclinației primitivului pentru forme și colori. Decorația primitivă nu este numai joc experimentativ, dar uneori și practică rituală. Acest din urmă caracter i se pare chiar atât de esențial lui Wundt, încât el nu se sfiește să afirme că dacă podoaba primitivilor a putut apărea drept un mijloc cosmetic desinteresat, faptul se explică prin aceea că înțelesul ei religios și social s'a pierdut în decursul timpului [1]).

Dacă ne orientăm acum atenția către artele plastice primitive, întâmpinăm și aci două răspunsuri diferite cu privire la motivele lor inițiale. Afirmația lui Grosse că „primitivii cultivă arta pentru plăcerea pe care ea le-o conferă" și pe care Groos o primise pentru sprijinul propriei sale teze, își găsește limita în chiar textul cel dintâiu, unde aflăm constatarea complimentară că există desemne și sculpturi primitive care sunt probabil un fel de simboluri religioase. La drept vorbind, o artă de un caracter pur

1) Völkerpsychologie, vol. III Die Kunst ed. 2-a 1908, pg. 178—179, 186.

estetic găseşte Grosse mai cu seamă la popoarele de vânători şi îşi explică remarcabilele însuşiri de realism pe care această artă o manifestă, prin darurile de observaţie şi îndemânare pe care practica vânătoriei le foloseşte şi desvoltă în mare măsură. Indată însă ce primitivii se înalţă cu o treaptă mai sus peste forma rudimentară a economiei vânătoreşti şi ajung agricultori şi crescători de vite, Grosse este silit să constate un regres al aptitudinilor realiste în artă, ca o urmare a faptului că noua formă de producţie nu mai solicită cu aceeaşi intensitate darurile de observaţie şi îndemânare [1]). Ceeace alcătueşte fără îndoială un regres al simţului realist, Grosse îl interpretează însă ca pe o retrogradare a aptitudinii artistice în genere. Tot ce va urma însă ne va convinge, că în această trecere către forme superioare de producţie, arta începe să fie exercitată pentru alte motive. Fiind mai întâi un joc, arta se înfeodează mai apoi scopurilor religioase. Este convingerea către care ne duce coordonarea cercetărilor moderne de etnografie şi preistorie şi care ne permite să apreciem unilateralitatea teoriei artei ca joc.

* * *

Dacă aşa dar opinia care hotărăşte că întreaga artă primitivă este joc ne apare unilaterală, la fel trebue să recunoaştem că este şi părerea opusă care susţine că arta primitivă are întotdeauna un înţeles magic. Cercetarea modernă înclină mai de grabă să folosească ambele aceste vederi. După cum Grosse însuşi o afir-

1) Les débuts de l'art. pg. 151.

mase, atunci când — după cum am văzut — comparase arta vânătorilor cu a agricultorilor, cercetarea modernă caută a recunoaşte şi ea la baza artei primitive un dualism de motive.

Noua orientare se va împotrivì din ce în ce mai mult acelor păreri exclusive, ca aceea susţinută printre alţii de S. Reinach [1]), pentru care uimitoarele desemne realiste executate de primitivii din paleoliticul superior (vârsta renului), aveau destinaţia de a atrage animalele pe care aceşti primitivi le vânau. Wundt observă însă că analogia cu popoarele primitive moderne nu confirmă ipoteza lui Reinach. Căci desemnele primitivilor moderni, care îngăduie interpretarea magică, sunt executate totdeauna pe arme, iar nu pe alte obiecte, cum sunt pereţii grotelor sau coarnele de ren, unde au fost găsite majoritatea desemnelor datând din paleolitic. Pedealtă parte, animalele reprezentate de primitivii moderni sunt animale totemice, de cele mai multe ori cruţate şi nicidecum râvnite de vânători. De aceea Wundt preferă să se oprească la părerea că primele produse ale acestei arte realiste sunt rezultatele unei „activităţi de joc" (spielende Beschäftigung), la care s'a adăugat cu timpul motivul pictografic, dorinţa de a le menţine ca pe amintirea unor evenimente trecute, în care caz desemnele fiind sortite unei conservări mai îndelungi sunt servite şi de o aplicaţie mai susţinută, căreia i se datoreşte acea minuţie şi fidelitate realistă pe care o admirăm în operele paleoliticului şi ale boschimanilor moderni. Un motiv magic nu avem dreptul să presupunem artei primitive, decât atunci când ea

1) Cultes. Mythes et Religions, vol. I, 1905, pg. 125 urm.

se îndepărtează de realitate, obţinând acele reprezentări ciudate şi înspăimântătoare, pe care Wundt le întâlneşte în arta australienilor şi ar fi putut să le identifice şi în arta mesoliticului [1]). Ipoteza exclusivă a semnificaţiei magice a artei primitive o face astfel Wundt să se echilibreze cu constatarea că în unele împrejurări arta primitivă nu pare a aveà decât libera semnificaţie a unui joc. Dar nevoia de a admite un dualism de motive la baza artei primitive ni se mai impune şi din alte părţi.

Ipoteza lui S. Reinach a fost criticată de curând şi de G. H. Luquet. O valoare magică nu recunoaşte acest autor, decât acelor desemne provenind din paleoliticul superior, care înfăţişează animale rănite sau ameninţate de armele vânătoarei. „Virtutea magică nu putea rezida însă în aceste împrejurări în simpla reprezentare a acestor fiinţe, ci în aceea a armelor care le răneau sau le ameninţau". Argumentul că ele au fost găsite în fundul cavernelor, invocat anume pentru a dovedi că în acest loc retras nu se putea săvârşi decât acţiunea tainică a magiei, i se pare lui Luquet puţin convingător. In ideia că pictura şi desemnul animalier al acestei epoce are o semnificaţie pur artistică, îl mai întăreşte apoi şi constatarea că nu toate animalele înfăţişate acolo sunt comestibile şi prin urmare acţiunea magiei nu se putea îndrepta către unanimitatea lor. In privinţa figurilor umane, Luquet relevă apoi contradicţia cuprinsă în argumentul că aceste figuri slujeau când magiei protectoare pentru membri grupului social, când magiei ostile pentru membri grupu-

1) Völkerpsychologie, vol. III pg. 138 urm.

lui inamic, pe câtă vreme nimic în caraterele obiective ale acestor figuri nu ne îngădue să deosebim pe duşmani de prieteni. Avem de distins aşa dar între o artă primitivă magică şi una căreia nu-i putem atribui acest înţeles. Cea din urmă pare a fi anterioară în timp, mai întâi pentru motivul că magia bazându-se pe ideea puterii pe care o câştigă artistul-vrăjitor, asupra unor fiinţe anumite, prin reprezentarea lor, presupune că primitivul a trebuit să facă în primul rând descoperirea că manevrând unele unelte şi un anumit material, el poate să obţină figuri asemănătoare fiinţelor din natură. Este prin urmare logic a spune că reprezentarea plastică desinteresată a precedat reprezentarea cu scopuri magice. Şi de fapt dintre cele două vârste ale paleoliticului superior, aurignacianul şi magdalenianul, numai în cea din urmă s'au localizat opere plastice cărora cercetarea critică să le recunoască o legătură cu cercul de idei al magiei. La începuturile artei aşa dar Luquet presupune un adevărat „joc experimentativ", în sensul lui Groos, gesturi întâmplătoare prin care primitivul obţinând conturul unei fiinţe, trezeau în el dorinţa de a le repeta cu intenţie [1]).

Paralelismul dintre arta preistorică şi aceea a primitivilor moderni a fost urmărită cu multă stăruinţă de către Herbert Kühn [2]). Kühn admite şi el că succesiunea stilurilor în arta primitivă s'a desfăşurat de la realism la o producţie depărtată de realitate. Dar

1) G.-H. Luquet, L'Art et la Religion des hommes fossiles, 1926, pg. 120 urm., 128, 167 urm.

2) Die Kunst der Primitiven, 1932.

despărţindu-se de etnografii cari vedeau aci un regres al aptitudinii artistice, el presupune în cele două stiluri, pe care le numeşte respectiv „sensorial" şi „imaginativ", două expresii diferite pe care primitivii, adaptându-se unor alte împrejurări de viaţă, le dau sentimentului lor de relaţie cu lumea. Stilul sensorial pare a fi astfel expresia adoptată de primitivii cari se găsesc într'o fază de economie parazitară. In această perioadă, primitivii trăesc din ce găsesc, fără să prelucreze nimic, mănâncă animalele pe care le vânează, apoi plante, peşti, scoici, viermi şi unele minerale. Nu cultivă solul, nu practică olăria şi nu lucrează metalele. Acest primitiv, care este omul paleoliticului şi boschimanul modern, trăeşte numai în prezent şi arta sa se resimte, dobândind acel caracter realist, care a isbit pe toţi etnografii. Indată însă ce primitivul începe să cultive pământul, el se simte dependent de toate puterile care îl întrec, de succesiunea anotimpurilor, de periodicitatea fenomenelor cosmice, de capriciile intemperiilor şi odată cu prevederea, cu trimiterea gândului dincolo de clipa prezentă, în sufletul său se naşte sentimentul religios şi printre deprinderile sale practica magiei, menită să conjure sau să-i asocieze puterile necunoscute. Arta sa se va depărta deci de realitate, după cum şi Grosse a observat pentru toate popoarele primitive de agricultori şi va dobândi acel caracter fantastic, pe care Wundt îl remarca în producţiile australienilor, popor care se găseşte la trecerea dintre economia parazitară şi economia agricolă. Această nouă artă se anunţă în adevăr din vremea mesoliticului, continuă în neolitic şi corespunde în vremurile moderne, artei australienilor, a negrilor africani

(cu excepția boschimanilor, a pigmeilor și a locuitorilor de pe Coasta de aur, adică de pe țărmul Guineii septentrionale), apoi a indienilor americani şi a populației din insulele Oceaniei, manifestând la fiecare etapă a acestei succesiuni, un caracter din ce în ce mai puțin sensorial și din ce în ce mai imaginativ. Incercarea lui Herbert Kühn constitue poate cea mai complectă sinteză a cunoștințelor noastre despre arta preistorică și exotică. Ea afirmă cu multă forță prezența motivului magic în arta primitivilor mai înaintați şi lipsa lui în aceea a primitivilor mai vechi sau mai înapoiați, îngăduindu-ne astfel de a o concepe pe aceasta din urmă, dar numai pe aceasta, ca o varietate a jocului.

Dintre toate artele primitive, plastica figurată a fost cea mai bine şi mai mult studiată. Nu e de mirare deci că în acest domeniu, s'a putut stabili nu numai dualitatea de motive a creeației primitive, dar şi repartizarea lor după forma de producţie a grupului social. O cercetare tot atât de departe împinsă lipseşte însă cu privire la artele decorative și ritmice, cu toate că și aci etnografii trebuie să recunoască uneori motivația desinteresată a jocului și alteori finalitatea practică a magiei. Am amintit mai sus despre îndoitul motiv al decorației. In ce privește dansul şi aci s'a putut deosebi între forma lui nedisciplinată, — simple salturi de bucurie sau mișcări extatice ca expresie a durerii—şi dansurile disciplinate, desfășurându-se după norme prestabilite și foarte complicate și care au totdeauna un înțeles magic [1]). Rezultând la început

1) Wundt, Völkerpsychologie, vol. III pg. 451.

din sforţarea de a organiza munca, dansul a devenit curând un mijloc de a influenţa puterile care conduc evenimentele şi această semnificaţie o acordă chiar Bücher dansurilor mimice pe care le joacă femeile rămase acasă, în timp ce bărbaţii se găsesc plecaţi la vânătoare sau la răsboiu. Un asemenea înţeles îl au şi cântecele de muncă, pe care femeile indiene şi probabil şi ale altor triburi, le execută, în timp ce lucrează, pentru a-şi feri munca lor de nereuşită.

* * *

Aruncând acum o privire în urmă asupra teoriilor confruntate aci, ne putem face o idee mai precisă asupra raportului dintre artă şi joc, care a constituit obiectul acesor pagini. Am arătat astfel pe rând etapele principale ale teoriei artei ca joc şi dificultăţile ei. Aceste dificultăţi priveau mai întâiu afirmarea generală că arta nu este decât o varietate a jocului şi se înmulţeau, odată cu trecerea la afirmaţia înrudită că jocul este de fapt motivul exclusiv al artei primitive. Din criticile care se pot aduce acestei teorii vedem limpede acum că dacă jocul este fără îndoială unul şi poate cel mai vechiu motiv al artei primitive, el nu este în tot cazul singurul ei motiv posibil şi în toate fazele ei. Când se vorbeşte aşa dar de arta primitivă ca formă a jocului se comite fără îndoială o simplificare violentă, pe care examenul atent al contribuţiilor mai noui în materie ne obligă s'o corectăm.

Rezultatele cercetării moderne ne îndreptăţesc deci să vedem în joc, unul din motivele primitive ale artei, funcţionând cu o eficacitate sigură alături de magie şi poate alături de muncă. Motivul autono-

mic se îmbină deci în epocele cele mai îndepărtate ale artei cu motivele practic-eteronomice (fie ele magice sau economice). Aceste două motive vor determina și formele mai înaintate și mai târzii ale artei. „Arta pentru artă" și arta care a fost numită „tendențioasă" pentrucă ea urmărește în adevăr să influențeze caracterul individului și structura societății, înfățișează o alternativă care amintește de aproape îndoitul motiv al exercițiului artistic la popoarele primitive. Pentru estetica generală, investigațiile relative la origina artei, au astfel scopul de a desvălui isvoarele ei străvechi și permanente.

PSIHANALIZA ŞI TEORIA ARTEI

Am arătat în altă parte [1]) în ce măsură jocul şi magia pot fi considerate ca nişte isvoare ale artei primitive. Cu aceasta însă studiul factorilor care au contribuit la apariţia artei în cele dintâiu societăţi omeneşti a rămas incomplect, pentrucă psihologi, etnografi şi esteticieni desemnează adeseori viaţa sexuală drept un alt isvor al ei. Ba chiar acum în urmă raporturile dintre artă şi sexualitate au fost într'atât de mult strânse şi anume cu ocazia filosofiei psihanalitice a artei, încât nu numai în forma ei primitivă, dar în formele ei universale şi prin natura lucrurilor, arta ne-a fost înfăţişată ca un caz special, deşi disimulat, al sexualităţii.

Psihanaliza reia aşa dar o problemă mai veche, dar pe care cercetarea anterioară a lui Darwin şi a şcoalei sale o rezolvase cu multe dificultăţi. Inţelegerea frumuseţii ca unul din mijloacele prin care masculul se recomandă atenţiei femelei şi prin urmare ca una din uneltele selecţiei sexuale a întâmpinat dealtfel împotrivire chiar în sânul şcoalei darwiniste, când un Walace observa că aşa numitele caractere secundare estetice (apendicele decorative, colorile frumoase, jocurile şi manevrele seducătoare, etc.) trebuesc explicate ca

1) Vd. studiul precedent.

niște rezultate mecanice ale unui exces de vigoare, influențând asupra structurei și conduitei. Femela nu poate selecta în adevăr decât după gradul de vigoare al masculului și prețuirea sa nu poate fi estetică, ci biologică, deși alegerea după gradul vigoarei poate coincide cu o selectare implicită după însușirea estetică [1]).

Cât de exagerată rămânea pe de altă parte părerea care sublinia intenția sexuală a frumuseții, care, după un Grant Allen, este totdeauna expresia unei înfloriri tipice și reprezentative a speței, conținând așa dar în sine și făgăduința unei reproduceri în bune condițiuni, a arătat K. Groos, când a observat că ceeace prețuește primitivul ca frumos, constă mai degrabă dintr'o diformare a tipului uman specific, prin raderea și smulgerea părului, a genelor și sprâncenelor, prin comprimarea craniului și a picioarelor, prin străpungerea urechilor, a nasului și a buzelor, prin mutilarea sânului, prin lungirea urechilor, care la unele frumuseți primitive, ajung cu lobul la nivelul umerilor. Ideia frumuseții ca instrument al selecției sexuale nu este mai bine confirmată nici de observația că dacă se poate vorbi despre o activitate estetică a animalelor, ea constă dintr'o împodobire a locuințelor, nu a corpului și că dacă evoluția ontogenetică reproduce pe aceea filogenetică, este caracteristic faptul că copilul este mai întâi sensibil la frumusețea obiectelor și numai mult mai târziu la aceea a corpului omenesc [2]).

Explicația darwinistă a artei prezenta așa dar difi-

---

1) A. R. Wallace, Le Darwinisme, trad. franc., 1891.

2) K. Groos, Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins, 1904, in Beiträge zur Aesthetik I, 1924.

cultăţi serioase. Concepută însă ca o varietate a motivării magice şi prin joc, motivarea prin sexualitate îşi poate reîmprospăta valoarea. In adevăr, prezenţa motivului erotic în arta primitivă se înţelege mai bine şi evită obstacolele semnalate mai sus, dacă îl punem în legătură cu înclinaţia magică de a influenţa pe această cale puterile misterioase ale procreaţiei. Tot astfel reprezentarea aproape exclusivă a femeii în sculptura primitivă pare a rezulta numai din dorinţa bărbaţilor, singurii meşteri ai timpului, de a se sustrage acţiunii magiei simpatice. Femeile erau astfel singure abandonate de către meşterii bărbaţi ai timpului, acţiunei nefaste a acestei magii [1]).

Subordonarea la motivarea prin joc poate face aceleaşi servicii, dacă, împreună cu Groos, privim decoraţia primitivă, fixă şi mobilă, drept o activitate liberă, seria unor variaţii făcute în joc asupra corpului propriu, dar capabile să seducă. In acest punct primitivul coincide cu civilizatul, căci exercitându-se artistic ei se joacă deopotrivă, dar în jocul lor se manifestă o abilitate în putere, o căldură a fantaziei şi temperamentului, pe care viaţa erotică în societăţile primitive o preţueşte deopotrivă cu civilizaţiile noastre. Artistul societăţii primitive ar fi astfel selectat sexualmente pentru nişte motive care şi în societăţile noastre favorizează în aceiaşi direcţie pe unii cântăreţi şi pe anumiţi poeţi lirici. Activităţii artistice i se poate recunoaşte în cazul acesta o finalitate sexuală, dar nu una deosebită de aceea

---

1) W. Deonna, Art et Société. La femme et l'art, in Revue internationale de Sociologie, Mars-Août 1928.

care revine unora din jocuri şi anume acelora pe care Groos le numeşte „erotice” (Liebesspiele) şi cărora le recunoaşte funcţiunea de a ridica potenţialul excitaţiei erotice până la punctul în care pudoarea instinctică (instinktive Sprödigkeit) a femelei este învinsă [1]).

Pe toate acestei căi motivul sexual tindea să-şi piardă autonomia şi să se subordoneze celorlalte două specii de motive, când psihanaliza sublinie în el nu numai un factor independent, dar factorul fundamental, valorând nu numai pentru arta primitivă, dar pentru întreaga sferă a creaţiei artistice.

* * *

Teoria psihanalitică a artei ar avea de ce să surprindă pe cineva educat în disciplina clasică a esteticei. Frumosul fiind obiectul unei plăceri desinteresate, după cum a arătat Kant şi a întărit Schopenhauer, urmează că el nu poate întreţine nici o relaţie cu sexualitatea, în experienţa cărei Schopenhauer denunţa cazul tipic al aservirii individualităţii omeneşti către tiranica „voinţă de a trăi”. Eliberarea prin artă, răgazul pe care îl oferă senina contemplaţie artistică, mai cu seamă faţă de apetenţa sexuală avea să se valorifice. Schopenhauer va lua deci poziţie faţă de problema raporturilor dintre artă şi sexualitate, interzicând picturii şi sculpturii toate subiectele care ar putea trezi vreo reprezentare sexuală, ca unele care ar abate arta dela destinaţia ei esenţială. In faţa unor producţii moderne, inspirate

---

1) K. Groos, Die Spiele der Tiere, 1896, pg. 231 urm.; cp. Die Spiele der Menschen, 1899.

de o frivolă sensualitate, el invocă aşa dar exemplul anticilor care, chiar atunci când prezentau frumosul corp omenesc, ştiau să rămână în spiritul obiectiv al artei şi departe de orice josnică ispită. Cât de mult pe de altă parte, predispoziţia artistică se opune vieţii sexuale, este o împrejurare pe care Schopenhauer o controlează în psihologia artistului de geniu, printre ale cărei trăsături el recunoaşte şi o mare asemănare cu copilăria, desigur pentru motivul că sexualitatea îi cruţă deopotrivă de jugul teribilei „voinţe de a trăi" [1]).

Vederea schopenhaueriană a întâmpinat însă opoziţii, chiar mai înainte ca şcoala, psihanalitică să încerce lichidarea ei radicală, cu o exclusivitate de spirit şi metodă, pe care vom arăta-o în curând. Lui Fr. Nietzsche [2]) îi datorim una din cele dintâiu critice ale teoriei lui Schopenhauer. Nietzsche porneşte dela observaţia că Schopenhauer a folosit fără nici o oportunitate teoria kantiană despre plăcerea desinteresată a frumosului, de vreme ce frumuseţea, în sistemul lui, răspunde tocmai unui interes esenţial al sufletului şi anume aceluia de a se elibera de ostenelile unei aspiraţii, care nu se odihneşte decât în această singură clipă a răgazului contemplativ. Nu cumva atunci încântarea estetică departe de a nu întreţine nici o legătură cu viaţa sexuală, îi oferă tocmai replica de care avea nevoe, satisfăcând-o însă pe căi atât de

1) A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, I, 40; II, 21, pg. 597 urm.

2) Fr. Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, 1887, III, 6 urm. pg. 105 urm.

deviate, încât trebuinţa care se îndestulează aci devine în adevăr de nerecunoscut? Aceasta este cel puţin părerea lui Nietzsche, când scrie: „Astfel sensualitatea n'ar fi suprimată îndată ce condiţia estetică se manifestă, după cum Schopenhauer credea, ci numai transfigurată, în aşa fel încât să nu mai apară în conştiinţă ca excitaţie sexuală". Această transformare în chipul de a concepe relaţiile artei cu sexualitatea, răspundea nouii orientări estetice după care arta, departe de a fi înţeleasă în opoziţie cu viaţa, era cugetată tocmai ca una din funcţiunile prin care viaţa se sprijină şi se exaltează. Oriunde această nouă orientare se va produce, vom întâmpina şi felul corespunzător de a gândi raportul dintre artă şi sexualitate. Il vom întâlni d. p. la J. M. Guyau, a cărui apropiere de Nietzsche nu se observă dealtfel în acest singur punct. „Iubirea, scrie Guyau, este mai mult sau mai puţin prezentă la baza principalelor emoţii estetice. Admiraţia însăşi nu este oare o iubire care începe şi nu-şi găseşte ea în iubire, desăvârşirea şi plenitudinea? Putem oare spune că a iubi o femee înseamnă a înceta s'o mai găseşti frumoasă? Desigur că arta este într'o proporţie însemnată o transformare a iubirii, adică a uneia din nevoile cele mai fundamentale ale fiinţei noastre. A considera sentimentul estetic independent de instinctul sexual şi de evoluţia lui, ni se pare tot atât de superficial ca a considera sentimentul moral separat de instinctele simpatetice, în care şcoala engleză recunoaşte originele moralităţii" [1]).

1) J. M. Guyau, Les problèmes de l'esthétique contemporaine, 1884, pg. 23.

Observaţiile lui Nietzsche şi Guyau erau nişte intuiţii cărora le lipsea de fapt o întemeiere ştiinţifică mai adâncă. Această nouă încercare, căreia nu-i lipsesc aşa dar predecesorii, au făcut-o Sigmund Freud, dar mai cu seamă şcolarul său Otto Rank, căruia îi datorim cea dintâiu teorie psihanalitică a artei. Odată cu diferenţierea instinctelor după funcţiunea de reproducere proprie celor două sexe, ne spune Rank [1]), instinctele devenite „perverse", tocmai din pricină că au rămas în urma acestei diferenţieri, întâmpină cenzura culturii şi caută un nou mod de activitate. Ele se *sublimează,* adică se transformă cât priveşte conţinutul lor conştient, pentru a se putea elibera fără primejdie. Activitatea artistică este una din manifestările acestei sublimări, alături de vis şi de nevroză, dar atât de departe împinsă, încât numai cu greutate se poate recunoaşte origina ei. Visul împlinea singur la început această funcţiune eliberatorie. Când însă intensitatea instinctelor diminuă, un nou mijloc apăru pentru a elibera restul de energie instinctivă. Acest mijloc nou este *mitul,* despre care se poate spune în adevăr că este visul colectiv al societăţilor primitive. *Arta* apare în acelaş timp şi formele ei primitive sunt tot colective. Apropierea dintre artă şi vis — spune Rank — este străveche, dar numai psihanaliza modernă poate s'o justifice. Părăsind mai departe consideraţiile genetice, Rank ni-l prezintă pe artist ca pe un individ al cărui suflet este esenţialmente dramatic. Instinctele se combat în sufletul său şi sublimarea care rezultă este creaţia artistică, în care indivizii

1) O. Rank, Der Künstler, 1907, 4 Aufl. 1925.

comuni găsesc la rândul lor un mijloc de eliberare pentru propriile lor conflicte: cultivarea artei este pentru aceștia din urmă o adevărată metodă psihoterapeutică. Teoria creației se complectează astfel cu o teorie a emoției artistice. Iată însă că printre artiști, Rank trece și pe filosofi ca și pe întemeietorii de religii. Și filosoful își obiectivează suferința [1]), după cum întemeietorul de religii se eliberează de conflictele sale, asimilându-și întreaga suferință a lumii, pe care dorește s'o rescumpere. Dar în timp ce neuroticul găsește în sublimarea care constitue maladia sa o cale de izolare din mijlocul lumii, opera artiștilor propriu ziși, apoi a filosofilor și a profeților se adresează oamenilor și se constitue ca un centru de grupare omenească. Intre acestei trei persoane o deosebire subsistă cu toate acestea. „Religia, scrie Rank, este într'o anumită măsură o cură psihoterapeutică a masselor, pe care poporul a găsit-o pentru propria sa vindecare, întocmai după cum arta, inclusiv filosofia, este o cură practicată de un singur individ și anume mai întâiu pentru sine și apoi pentru un număr mărginit de tovarăși de suferință, a căror constituție psihică alcătuește cadrul constituției psihice a artistului". Cura neuroticului trebue individualizată dela caz la caz, aceia a profeților este generală. Intre aceste extreme stă eliberarea prin artă și filosofie. După sfera respectivă a acestor trei mijloace, variază și prețuirea pe care le-o acordăm. Nevroza este privită ca o stare inferioară. Arta și filosofia o considerăm

1) Vd. și Al. Herzberg, Zur Psychologie der Philosophie und Philosophen, 1926.

apoi mai prejos decât religia. Revine astfel în această gradaţie una din problemele pe care idealismul filosofic şi le punea, când cu Schelling, cu Hegel, cu Vischer, ş. a., căuta să stabilească treapta relativă pe care arta, religia, filosofia, o ocupă în procesul de obiectivare al spiritului absolut.

Ce devine între acestea frumoasa asemănare pe care o stabilea Schopenhauer între geniu şi copil, comuna lor nevinovăţie şi înţelepciune ? Acest romantic şi ademenitor tablou este menit oare să devină neverosimil, după ce psihanaliza şi-a spus cuvântul ? Lucru ciudat, apropierea dintre genialitate şi copilărie, psihanaliza o menţine, dar pentru alte motive decât acele ale lui Schopenhauer, căci vederile unui Freud şi-au găsit principalul lor titlu de noutate, în aceea că acordă copilului o viaţă sexuală, pe care psihologia mai veche nu o recunoaştea. Ocupându-se cu psihologia fantaziei, Freud observă că ea nu desfăşură nicăeri o activitate mai intensă decât la persoanele care suferă de o nemulţumire oarecare. „Trebue să spunem, scrie Freud, că fericitul nu fantazează niciodată, ci numai nemulţumitul. Dorinţele neîmplinite sunt forţele motoare ale fantaziilor şi fiecare fantazie particulară este împlinirea unei dorinţe, o corectură a realităţii nesatisfăcătoare" [1]. Aceste dorinţe sunt sau de natură erotică sau răspund nevoii de putere şi înălţare a eului propriu. Ele există uneori în aceiaşi complex, căci dacă fantastul se do-

1) S. Freud, Der Dichter und das Phantasieren, 1908, in Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst, 1924, pg. 6 urm.

reşte puternic şi pururi încoronat de succes, el speră în felul acesta să-şi apropie mai bine şi obiectul aspiraţiei sale erotice. Iată o împrejurare particulară care verifică aceste vederi. Să ne închipuim o oarecare stare de fapt care trezeşte o puternică dorinţă a unui individ, aceasta rechiamă în amintire una din împrejurările copilăriei în care această dorinţă a fost realizată. Cu un astfel de material construeşte individul o situaţie pe care o proiectează în viitor. una din acele fantazii, printre care opera de artă nu este decât un caz particular. Eroul simpatic al romanelor de aventuri, al cărui merit şi miraculos noroc nu se desmint niciodată, trebue considerat ca o hipostază a eului poetului, a năzuinţii sale către putere şi fericire. Personagiile „bune" sunt cele care ajută personagiului principal în întreprinderile sale, pe când cele „rele" sunt „duşmanii şi concurenţii eului devenit erou". Există fireşte şi o literatură de un nivel mai înalt, în care caracterul tendenţios al eului apetent iese mai puţin la iveală. Este cazul acelor romane psihologice în care poetul îşi despică eul său în mai multe euri parţiale, potrivit multiplicităţii de tendinţe care se desfăşură în interiorul său, le întrupează într'o serie de eroi care se sprijină sau se combat şi obţine astfel o personifcare a conflictelor din care este alcătuită viaţa sa sufletească [1]).

---

1) Vederi asemănătoare cu ale lui Freud întâlnim şi la unii scriitori desvoltaţi independent de cercul psihanalizei, la critici literari ca Albert Thibaudet care evidenţiază deasemeni în creaţia artistică, cele două motive psihanalitice, al „memoriei" şi al „posibilităţilor". „A fi artist sau romancier, scrie Thibaudet, înseamnă a poseda lampa minerului, care îngădue individului să purceadă

Analogia dintre fantaziile poetului și acele ale fantastului, se isbește însă de o dificultate, căci pe când cele dintâiu se fac cunoscute unui cerc cât mai larg, cele din urmă sunt tainice, excesul sentimentului de sine întovărășindu-se cu conștiința că dacă nu l-am ascunde, el s'ar isbi necontenit de eul deopotrivă de excesiv al semenilor noștri. Mijloacele prin care poetul reușește să suprime obstacolele care îngrădesc deobiceiu comunicarea fantaziilor sale, constitue întreaga sa *ars poetica*. Ele stau mai întâiu într'o atenuare a caracterului egoist al fantaziilor sale prin modificări și învăluiri, apoi în seducția pe care o exercită însușirile estetice formale ale operei. Emoția estetică propriuzisă este prin urmare un fel de plăcere anticipativă (Vorlust), care ne conduce către satisfacția maj largă a poesiei, aceea care constă din folosirea prilejului de a ne trăi propriile noastre fantazii, fără să ne învinuim nici o clipă și de a ne elibera astfel de încordarea care poate domni în sufletele noastre. Intr'o întreagă serie de studii, Freud și discipolii săi au încercat să aplice aceste vederi la cazul unor poeți și artiști plastici, căutând să deslușească în fantaziile lor, urmele experiențelor sexuale ale copiilor care au fost odată. Se înțelege că o discuție a tuturor acestor memorii, ne-ar conduce să examinăm însăși bazele psihanalizei, ceeace ar întrece cu mult limitele pe care

---

dincolo de conștiința sa clară, pentru a căuta tezaurele obscure ale memoriei și ale posibilităților lui. A scrie o autobiografie, înseamnă a se limita la unitatea sa artificială; a face o operă de artă, a creia personagiile unui roman, înseamnă a se simți în multiplicitatea sa profundă". Aceste idei și le însușește și H. Massis, Réflexions sur l'art du roman, 1927, pg. 31 urm.

acest studiu şi le-a fixat. Pentru cazul special al aplicației ei în estetică, unele obiecții principiale pot fi însă desbătute chiar aci.

* * *

Mai întâiu, dacă este adevărat că arta nu e decât produsul unor instincte devenite mai slabe, este de presupus un moment în viața societăților și a indivizilor, când ea n'ar fi apărut încă. Această situare în timp este un punct anume exprimat în teoria lui Rank. După acest autor, visul a anticipat arta și arta n'a apărut decât atunci când intensitatea instinctelor a diminuat în suficientă măsură, pentru ca ele să se poată elibera și prin mijlocul colectiv al artei [1]). Acestei judecăţi pur teoretice îi lipsește însă confirmarea faptelor pe care etnografia ni le pune la îndemână. Nu s'a putut face până acum dovada că ar exista societăți primitive în care funcțiunea artistică să fie necunoscută. Mult admiratele picturi murale găsite la Altamira (în Nordul Spaniei), datând din paleolitic și cele din Benin (Africa) unde o foarte somptuoasă cultură artistică coexista nu de multă vreme cu teribile moravuri canibalice, dovedesc mai de grabă că arta apare odată cu viața socială și că nu o părăsește nici odată. Dacă ne întrebăm acum care este momentul în care arta apare în viața individuală, răspunsul este că o găsim foarte de timpuriu. Expoziția de artă infantilă dela Mannheim conținea desenuri datorite unor copii de trei ani. Dar fenomenul artei infantile este deadreptul inexplicabil în teoria

1) O. Rank, op .cit., pg. 52.

psihanalitică. Nişte copii atât de fragezi, ignorând încă felurite'e cenzuri ale civilizaţiei, care ajung totuşi să sublimeze pornirile lor, iată în adevăr o situaţie greu de închipuit. Să adăugăm însă că teoria psihanalitică nici n'a putut prevedea cazul artei infantile, pentrucă singura fantazie artistică despre care vorbeşte Freud este aceea a adultului, pe care am văzut-o alimentându-se, dacă nu din spiritul copilăriei, aşa cum credea Schopenhauer, cel puţin din materia ei de amintiri.

Dar şi alte greutăţi se mai ivesc în calea explicaţiei psihanalitice a artei. Arta, ni se spune, este produsul unei sublimări. Aceluiaş proces i se datoresc însă visul şi nevroza. Prin artă, apoi, Rank înţelege nu numai arta propriu zisă, dar şi filosofia deopotrivă cu religia. Nu cumva atunci procesul sublimării, capabil să explice fenomene morale atât de diferite, devine insuficient pentru a lămuri cazul special al artei? Iată o întrebare care se impune şi care pare a cere un răspuns negativ. Dificultatea care rezultă din generalizarea explicaţiei prin sublimare a fost remarcată însă de psihanalişti şi una din principalele lor preocupări stă în încercarea de a preciza caracterele sublimării în artă şi în celelalte fenomene corelative. Aşa d. p. Rank a făcut să intervină sublimarea artistică numai în momentul când instinctele au devenit mai slabe. Numai în acest moment mijlocul impersonal al artei a putut deschide o supapă de siguranţă unor tendinţe care, atâta vreme cât se găsesc la un grad de intensitate superioară, au nevoe, pentru a se elibera, de alte căi mai intime şi mai adaptate la cazul propriu. Visul este o astfel de cale.

Exerciţiul artei suprimă însă visul din psihologia omenească? Ce a putut apoi produce această slăbire a instinctelor? In ce moment această slăbire s'a produs ? Momentul slăbirii instinctelor este numai postulat de Rank, nu şi precizat sau făcut plauzibil. Dacă apoi instinctele au slăbit în decursul timpului, numărul şi forţa cenzurilor nu a crescut cumva şi prin urmare caracterul conflictual al vieţii sufleteşti nu s'a accentuat treptat ? Suntem înclinaţi a crede că un civilizat este un suflet cu mult mai problematic decât un primitiv. Dar iată atâtea întrebări pe care nu şi le pune nici Freud. In studiul pe care i l-a consacrat lui Leonardo da Vinci îl vedem în adevăr postulând trei tipuri de sublimare a ceeace el numeşte „investigaţia sexuală a copilului" şi anume nevroza, obsesia (Grübelzwang) şi curiozitatea intelectuală, căreia Leonardo şi-ar datora geniul său [1]). Interesul distincţiei dintre aceste trei tipuri ar fi evident dacă pe această cale s'ar ajunge la o caracterizare mai strânsă a sublimării artistice. Este limpede însă că aşa numitei „curiozităţi intelectuale", Leonardo nu-şi putea datora decât aptitudinea sa pentru cercetarea ştiinţifică, nu şi geniul său artistic, creator de frumoase aparenţe. Peste actul intelectual al unei simple postulări, nici Freud n'a reuşit să dea mai mult şi anume ceeace trebuia, o caracterizare mai strânsă a condiţiilor în care sublimarea artistică se produce.

A încercat în schimb o definiţie a emoţiei estetice ca o plăcere anticipativă (Vorlust). Plăcerea rezul-

1) S. Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, 1910, trad. franc., pg. 57 urm. şi 200 urm.

tând din eliberarea unor tendinţe multă vreme comprimate, arta ocazionând-o deopotrivă cu oricare din varietăţile eliberării, trebuia găsit un element pe care să-l aibă pe seama sa. Acest element original este în artă „plăcerea anticipativă", seducţia rezultând din factorul estetic al formei şi care ne cucereşte pentru a ne îndruma către cealaltă plăcere, a eliberării, care este mai profundă şi mai bogată. Iată însă o întrebuinţare nepotrivită de termeni. Noţiunea „plăcerii anticipative" a elaborat-o Freud cu ocazia psihologiei sexuale şi în teoriile pe care le-a consacrat explicaţiei comicului verbal[1]). Pentru a rămâne la aceasta din urmă, „plăcerea anticipativă" constă dintr'o încordare, pe care n'o resimţim însă dureroasă, ci ca o sensaţie agreabilă care anticipează satisfacţia mai mare pe care o produce destinderea semnificaţiei în sfârşit desluşite a cuvântului de spirit. In acest caz însă plăcerea anticipativă întreţine o relaţie intimă cu plăcerea finală, cea din urmă se desvoltă organic din cea dintâiu şi în unitatea aceluiaş proces; pe când în cazul satisfacţiei artistice, ele decurg din două isvoare eterogene, plăcerea anticipativă din frumuseţea estetică a formei, iar plăcerea finală din liberarea tendinţelor comprimate. Caracterizarea încântării artistice s'a făcut astfel prin introducerea unui element nou, care nu încape bine în planul psihanalizei.

Dar mai este ceva. Dacă arta ar fi totdeauna produsul unei sublimări, ea ar trebui să aibă numai un

1) S. Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1905, 5. Aufl., pg. 74 urm.; Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 1905, 3 Aufl., pg. 118.

conţinut sexual latent, dar niciodată un astfel de conţinut manifest. Creaţiunile artei ar fi simbolurile unei sexualităţi comprimate, dar nu traducerile ei directe şi netransfigurate cum în realitate se întâmplă atât de des. De fapt, psihanaliza nu cercetează nici odată arta care are un conţinut sexual aparent, ci numai unul care nu se manifestă decât în chip simbolic. Această din urmă dificultate i s'a părut acum în urmă atât de importantă lui Ch. Lalo, încât renunţând la cercetatea substratului sexual sublimat al operei de artă, şi-a propus să studieze numai erotismul ei manifest. Erotismul, observă Lalo, este unul din motivele universale ale artei şi această împrejurare s'ar datora faptului că pe când viaţa socială oferea celorlalte instincte, chiar în forma lor antisocială, prilejuri felurite de eliberare, numai sexualităţii ea nu-i oferă niciun astfel de prilej [1]. Iată însă o opinie cu totul exagerată, dacă ne gândim că istoria artei şi a literaturii cunoaşte destule exemple, în care iubirea ia formele pe care societatea le solicită. Ne întrebăm cum poate intra în cadrul teoriei lui Lalo, acea serie de momente artistice care se întinde dela episodul dintre Hector şi Andromaca din Iliada până la mişcătoarele idile conjugale din romanele unui Fogazzaro ?

S'ar spune că oridecâteori problema iubirii a fost desbătută în estetica modernă, singura iubire despre care s'a vorbit a fost una turbure, reprimată sau violentă şi antisocială. Istoria doctrinelor de estetică prezintă însă pentru noi acest interes că ea conţine

1) Ch. Lalo, La beauté et l'instinct sexuel, 1922.

şi o caracterizare, de cele mai multe ori nemărturisită sau chiar neştiută, a unor exemple artistice contimporane. Dacă prin urmare iubirea intră cu rolul arătat în teoria psihanalitică a artei sau în alte teorii desvoltate în marginea ei, lucrul se datoreşte faptului că ele au avut în faţă modelele artistice ale romantismului şi neoromantismului modern. Este curioasă împrejurarea că această stare de lucruri a fost observată chiar de către unii dintre cercetătorii psihanalitici, cum este Eckart von Sydow. Criticând concepţia lui Rank, E. v. Sydow scrie: Una din caracteristicele derivării psihanalitice a artei este că e „adaptată unui tip particular al artistului: tipului romantic. Puterea de creaţie a romanticului este trezită în realitate de dorinţe şi privaţiuni dureroase..." [1]). Având în faţă un model romantic, se explică, spune Sydow, că Rank (dar împreună cu el şi alţi cercetători psihanalitici) n'au dat o suficientă întindere explicaţiilor relative şi la elementul estetic — formal: romantismul preferă în adevăr conţinutul pasional. O reîmprospătare a cercetării moderne prin sentimentul unei arte clasice, în care iubirea ia forme calme şi luminate de conştiinţă ar putea arăta mai bine ce este parţial în contribuţia psihanalitică în estetică, în vreme ce simpla examinare logică, arată câte ipoteze grăbite şi greu de susţinut se găsesc în ea.

---

1) Eckart von Sydow, Primitive Kunst und Psychoanalyse, 1927, pg. 161 şi urm.

IDEI NOUI DESPRE SENTIMENTUL ESTETIC

Teoria simpatiei estetice străbate astăzi o criză hotărîtoare pentru întreaga orientare a disciplinei, a cărei evoluţie a dominat-o în ultima jumătate de secol. Marele ei rol istoric pare a fi în adevăr împlinit. Vechia distincţie dintre forma şi conţinutul artei, care la mijlocul veacului trecut alimenta încă polemica dintre formalişti şi idealişti, a devenit imposibilă în momentul în care nouile vederi care îşi făceau loc, au dovedit că simpatia estetică cu vreuna din formele naturii şi artei, împrumută acestora un conţinut şi anume propriul conţinut sufletesc al subiectului simpatetic. Dovedind astfel solidaritatea şi intima întrepătrundere a formei şi conţinutului, noua teorie făcea imposibilă distincţia lor şi anula în acest chip obiectul unei îndelungi şi sterile discuţii. Smulgând pe de altă parte problema estetică din sfera unei filosofii speculative şi constituind-o ca un capitol al psihologiei, teoria simpatiei o încredinţa metodelor mai sigure ale acesteia din urmă şi introducea în desbaterea ei un grad mai mare de preciziune ştiinţifică.

Pornită însă pe acest drum, estetica trebuia să ajungă a-şi pune nişte întrebări, al căror răspuns ţinteşte mai departe decât acolo unde teoria simpatiei se opreşte. O îndoială generală se ridică astăzi faţă de

valoarea acestei teorii şi discuţiile în jurul ei concentrează interesul cel mai viu al esteticei contimporane. Căci, în adevăr, este simpatia estetică atitudinea cea mai potrivită în faţa artei şi a frumosului? Dar este simpatia estetică cel puţin bine observată? Este ea în adevăr acea contopire despre care ni se vorbeşte? Nu există oare şi un alt gen de simpatie, care este poate tocmai acela pe care frumosul naturei şi al artei îl trezeşte? Nu cumva în sfârşit estetica poate să depăşească limitele acelui capitol special al psihologiei, în care teoria simpatiei o închide, pentru a deveni o ştiinţă autonomă? Toate aceste întrebări, estetica mai nouă şi le pune pentru a conchide fie la nulitatea teoriei simpatiei, fie la parţialitatea ei.

Fenomenul expresivităţii estetice, un ganditor ca Fr. Th. Vischer îl declara deadreptul inexplicabil, dacă nu admitem adevărul unei metafizice panteiste. Numai in ipoteza identităţii substanţiale a omului cu restul naturii, expresivitatea lucrurilor moarte devenia, pentru Vischer şi pentru unii dintre romanticii anteriori, capabilă să fie înţeleasă [1]. Progresul în sens ştiinţific pe care teoria simpatetică îl aducea într'acestea a stat tocmai în faptul de a ne fi dispensat de ipoteza panteistă, pentru a arăta că expresivitatea obiectelor estetice este un rezultat imitativ. Imitând interior mişcările efective ale realităţii sau numai posibilităţile de mişcare închise în formele ei statice,

1) Asupra panteismului lui Vischer şi a romanticilor, ca fundament al simpatiei estetice vd. lucrarea lui P. Stern Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik, 1895 pg. 1 urm., pg. 10.

teoria simpatiei a arătat cum conştiinţa construeşte un întreg conţinut expresiv, pe care apoi îl proectează în sânul obiectului rece şi străin. O dificultate de neînlăturat apare însă în acest punct. Căci este limpede că nu putem vorbi de o imitaţie, decât dacă realitatea ne prezintă un model pe care să-l putem imita. Nu suntem obligaţi atunci să admitem că lumea obiectelor eterogene posedă o expresivitate neatârnată de noi? Şi dacă este aşa, nu trebue să admitem mai departe că atitudinea simpatetică, amestecând propriul cu eterogenul, nu face decât să diminueze autonomia acestuia din urmă, să difuzeze şi să coboare forţa şi pitorescul său? „Marea primejdie a teoriei simpatetice, scrie în acest sens R. Hamann, este că preţueşte prea puţin forma şi bogăţia percepţiei date în chip nemijlocit şi că printr'o orientare asupra unor sentimente fără obiect, comprimă înţelegerea conţinutului propriu zis al percepţiei" [1]).

S'ar spune că în prezenţa unui obiect estetic, spiritul poate să aibă două intenţii deosebite: una orientată către proprilie sale afecte, cealaltă către însuşirile obiectului ca atare. Scriitorul care a disertat odată asupra obiectului: *du plaisir de la mauvaise musique*, ne-a pus în faţa faptului extrem de semnificativ că la auzirea unei melodii căreia trebuie să-i tăgăduim orice însuşire artistică obiectivă, spiritul poate să se simtă invadat de o neasemănată delectare. Poesia simbolistă a speculat la rândul ei cu o insistenţă oarecum exagerată motivul mizerabilei flaşnete care ne trimite din stradă, accente capabile să ne umple de anxietate şi

1) R. Hamann, Aesthetik 2 Aufl. 1919, pg. 50 urm.

melancolie. Dar în această deplasare a atenției dela propriul nostru afect absorbant la obiectul estetic ca atare, a cărui mediocră valoare o resimțim în contrast cu marea importanță pe care afectul o capătă în conștiință, înțelegem în ce constă cele două intenții deobite ale spiritului. Pentru a desemna situații analoage, printre care M. Geiger ar fi putut cita și pe aceasta, a întrebuințat el de curând termenii „concentrare externă" și „concentrare internă" [1]). Adevărata atitudine estetică, observă Geiger, constă într'o concentrare externă, în orientarea spiritului către însușirile de structură ale obiectului estetic. Concentrarea internă, asupra propriilor afecte, ar fi mai de grabă semnul unei atitudini diletantice și fals estetice. Adevărul este că, după cum și E. Meumann a observat, evoluția interesului artistic se îndreaptă necontenit către ceeace în artă este mai independent de subiectivitate [2]), în așa fel încât artiștii, care în această evoluție ocupă etapa cea mai înaintată, nu mai arată interes decât părței tehnice a creației artistice, profesând în acelaș timp o neglijență superioară pentru aspectul de umanitate, capabil să fie valorificat subiectiv și care pentru profani rămâne încă elementul cel mai prețios al artei.

Inarmați cu această distincție s'ar părea că putem aprecia acum valoarea oricărei teorii de estetică. In ce privește teoria simpatetică ne putem întreba în adevăr dacă ea stipulează concentrarea internă sau

---

1) M. Geiger, Zugänge zur Aesthetik, 1928, pg. 14 urm.

2) E. Meumann, System der Aesthetik, trad .rom. Gabrea pg. 149.

externă ; dacă ea formulează atitudinea insului evoluat esteticește, sau a barbarului și diletantului? Simpatia estetică a fost definită odată de Th. Lipps drept „o plăcere de sine obiectivată”. Ceeace proectez în obiectul estetic este o stimulare internă care umple conștiința cu încântarea de a se intui plină de energie și vitalitate [1]). Insul orientat simpatetic se găsește deci în cazul tipic al unei concentrări interne și în situația de a nesocoti tot ce alcătuește particularitatea tehnică sau originalitatea pitorească o obiectului estetic. De aceea poate avea dreptate R. Hamann când scrie că teoria simpatetică „face posibilă nu numai o muzică pentru amuzicali și o pictură pentru cecitatea formelor și colorilor, dar permite și gustului necultivat să se simtă plin de siguranță în fața unor opere dificile, cu singura condiție de a încerca un sentiment oarecare în legătură cu ele”. Atitudinea simpatetică ar fi așa dar cu totul neadecuată cerințelor pe care obiectul estetic ni le impune.

Dar este ea cel puțin bine observată ? Psihologia mai cunoaște un caz în care obiectul extern să fie constituit printr'un act de proiecție, fără ca în această ocazie conștiința de sine să participe într'un fel oarecare. O percepție este în adevăr o sinteză de reprezentări, însoțită de actul care le localizează în spațiu. In percepția unui obiect exterior nu apare însă niciodată conștiința sau sentimentul de sine. Simpatia estetică ar fi așa

---

1) Th. Lipps, Grundlegung der Aesthetik, 2 Aufl. 1914, vol. I, pg. 96 urm. Expresia citată într'un articol din „Zukunft” 1906, ap. W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung, 1908, ed. 1921 pg. 4, 8.

dar un fenomen fără nici o analogie în întreaga viață psihologică [1]), pentrucă obiectul percepțiunei ei pare a se constitui tocmai din asimilarea unui aspect extern cu un sentiment de sine potențat. Nu cumva atunci teoria simpatiei estetice este falsă ? Aceasta este cel puțin concluzia la care ne îndreptățesc cercetările pe care M. Scheler le-a consacrat acum în urmă fenomenelor despre care ne ocupăm.

Teoria ale cărei dificultăți le arătăm aci, susține în adevăr că percepția intelectuală a expresiei este un rezultat al asimilării simpatetice. Ințelegem din chipul unui semen sau dintr'o reprezentare a plasticei, că o anumită dispoziție a trăsăturilor este expresia spaimei sau a desnădejdei, pentrucă imitația simpatetică a acestor trăsături, a produs în propria mea conștiință afectul pe care îl atribui în momentul următor modelului pe care-l am în față. Un astfel de exemplu, în stare a fi folosit deopotrivă pentru cazul simpatiei ordinare și al celei estetice, presupune însă o serie de ipoteze, asupra căror acordul nu este complect. El presupune mai întâi că simpatia anticipează percepția intelectuală a expresiei. El presupune apoi că această din urmă percepție ocolește prin conștiința de sine. Iată însă niște presupuneri care, pentru unele motive, pot fi puse la îndoială. Așa observă M. Scheler că percepția intelectuală a expresiei nu numai că nu este rezultatul simpatiei, dar este antecedentul și condiția ei. „Nu prin simpatie, scrie Scheler, dobândesc cunoștința suferințelor altuia ; ci această cunoștință trebue să existe pentru mine sub o formă oarecare, pentru a

1) R. Hamann ,op. cit. pg. 50.

o putea împărtăşi" [1]). Dacă percepţia expresiei ar fi rezultatul simpatiei, nu s'ar înţelege cum cineva poate să perceapă expresia foamei sau a durerii în trăsăturile unui copil, fără să încerce totuş vreo compătimire pentru el. O astfel de situaţie se poate însă produce şi ea dovedeşte că percepţia expresiei poate exista şi independent de simpatie, dacă nu chiar, după cum vrea Scheler, ca o condiţie a ei.

Este adevărat apoi că intuirea unei expresii ocoleşte prin conştiinţa de sine ? Intuiţia expresiei este pentru Scheler tot atât de „originară şi primitivă" ca şi intuiţia proprietăţilor fizice ale materiei. „In fenomenul vizual al mânilor împreunate, „rugăciunea" ni se manifestă cu aceeaş exactitate cu care se manifestă vizualităţii noastre pur fizice, corpurile ca obiecte". Există o imanenţă a sentimentelor în expresia lor, care face inutilă interpretarea lor prin răsunetul simpatetic pe care îl provoacă în noi. Nici „imitaţia" nu poate fi o condiţie a percepţiei unei expresii eterogene, faptele şi sentimentele imitate apărând conştiinţei ca ale sale. Un individ care imită sub o influenţă hipnotică sau din pricina înglobării sale într'o mulţime omenească, are totdeauna impresia că acţionează spontan şi personal. Simpatia nu implică deci, închee Scheler, confuzia eterogenului cu propriul, sub niciuna din formele presupuse. Adevărata simpatie, considerată sub latura comprehensiunei afective, implică mai de grabă menţinerea distanţei dintre eterogen şi propriu. Intemeindu-se pe o interpretare a fenomenului percepţiei ex-

1) M. Scheler, Wesen und Formen der Sympathie, 3 Aufl. 1926, pg. 4 urm.

presiei, care s'a dovedit falsă, teoria simpatiei estetice ar trebui să tragă consecințele sau să se modifice în sensul criticelor înfățișate mai sus. Aceste critice propuneau tocmai o atitudine estetică în care conștiința eterogeniei dintre eu și obiectul estetic să nu dispară niciodată. Ele se ridicau împotriva acelui sentimentalism diletant, în care ațintirea asupra propriilor afecte, nimicește orice atenție și inteligență propriu zis artistice.

Teoria simpatiei poate fi însfârșit învinovățită că menținând problema estetică în cadrul unui capitol al psihologiei, o împiedică să se desvolte până la limitele unei discipline autonome [1]. Simpatia estetică studiază în adevăr obiectul estetic numai sub raportul răsunetului subiectiv pe care îl trezește. Când vreau să arăt însă care e natura unui fulger, observă M. Geiger, nu spun că el constă din spaima pe care o produce, atunci când cade lângă cineva. Estetica psihologică încearcă însă să cuprindă firea esteticului, arătând care sunt efectele lui. Incă din antichitate, Aristoteles definea tragicul prin spaima și mila care provoacă purgarea sufletului de pasiuni, când mai just ar fi fost să arate (ceeace dealtfel face într'o măsură oarecare) care este structura desfășurării dramatice în tragedie. Știința autonomă a esteticei va avea deci să descrie însușirile de structură ale obiectului estetic și varietățile lui [2]. Se vede însă că în acest caz estetica urmează să ia o altă formă decât

1) Vd. mai departe capitolul „Autonomizarea Esteticei".
2) M. Geiger, op. cit., pg. 141 urm.

acea psihologică, pe care teoria simpatiei estetice i-o imprimase.

Obiecțiile aduse împotriva esteticei simpatiei n'au rămas fără replică. J. Volkelt le răspunde și schimbul de vederi care se înjghebează între el și Scheler alcătuește o interesantă pagină a analizei moderne și care merită să fie fixată. Volkelt se împotrivește ideii că însușirile obiectului estetic ar putea fi studiate și independent de răsunetul lor subiectiv și că prin urmare metoda psihologică s'ar opune constituirii științei autonome a esteticei. „Esteticul, observă el, se împlinește în subiect. Numai în trăirea psihologică devine el real. Obiectul estetic este numai condiția realizării esteticului în subiect". Ar fi deci nepotrivit să căutăm câmpul de cercetare al esteticei în altă parte decât în reacțiile acestuia din urmă. In procesul estetic subiectiv, Volkelt distinge pe deoparte reacțiunile sentimentale personale, acelea care rămân pururi legate de sentimentul de sine al eului, cum ar fi de pildă compătimirea pe care eroul unei drame ne-o inspiră și pe de altă parte sentimentele pe care le numește „obiective", pentrucă sunt acelea pe care le atribuim acestor eroi, cum ar fi de pildă iubirea dintre Romeo și Julieta sau gelozia lui Othelo. Nu cumva atunci, se întreba Volkelt, estetica anti-simpatetică înțelege să se ocupe numai de acestea din urmă, uitând că ele sunt de fapt tot niște reacții sentimentale ale subiectului, atribuite obiectului artistic pe calea proiecției simpatetice? Chiar dacă actul acesta rămâne inconștient, el nu este mai puțin implicat în constituirea obiectului estetic. In expresia estetică se

găsește cuprinsă impresia pe care a provocat-o. Deosebirea dintre estetica obiectivă și subiectivă devine limpede, dacă ne gândim că fiind deopotrivă psihologice, cea dintâi se ocupă numai de *conținuturi,* pe când cea de-a doua de *acte* sau *funcțiuni* sufletești. Deosebirea dintre conținuturi și acte sau funcțiuni sufletești a devenit comună decând Brentano și Stumpf au reintrodus-o în psihologie [1]). Obiecții împotriva acestei clasificări n'au lipsit, dar distincția care le separă primește o justificare decisivă din felul deosebit al sentimentului eului, cu care ele se însoțesc. Conținuturile de conștiință sunt în adevăr însoțite de un sentiment pasiv al eului ; conștiința le suportă, ea nu se resimte pe sine drept cauza lor. Actele conștiinței sunt însă însoțite de un sentiment activ al eului ; eul se simte cu ocazia lor în activitate. O percepție de pildă este un conținut sufletesc ; recunoașterea este însă un act. Această deosebire o adoptă acum și Volkelt, pentru a distribui între termenii ei, tema deosebită a esteticei obiective și subiective.

Un răspuns a dat Volkelt și obiecțiilor foarte serioase ale lui Scheler. Față de părerea acestuia din urmă că intuiția expresiei străine este un fapt psihologic tot atât de elementare ca și intuiția unei însușiri fizice oarecare, care n'are nevoe să oco-

1) F. Brentano, Psychologie vom empirischen Standqunkte, I, 1874; C. Stumpf, Erscheinungen und psychische Funktionen in der Psychologie, în Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenchaften. Deosebirea dintre „acte" și „funcțiuni" o adoptă și O. Külpe, Vorlesungen über Psychologie, op. post. 1920, pg. 128 urm. Aceiaș deosebire o respinge însă K. Groos, Das Seelenleben des Kindes, 5. Aufl. 1921 pg. 23.

lească prin conştiinţa de sine, Volkelt are motive pentru a susţine contrariul. In acest sens el invoacă argumentul că în intuiţia expresiei, conştiinţa admite şi posibilitatea de a se înşela, ceeace ar dovedi că ea nu percepe direct, ci interpretează. Această interpretare s'ar face prin compararea conţinuturilor sufleteşti atribuite expresiei cu propriile conţinuturi sufleteşti analoage şi prin urma tocmai printr'o ocolire prin conştiinţa de sine. Părerea că expresia este obiectul unei intuiţii tot atât de originare ca şi intuiţia însuşirilor fizice, i se pare lu Volkelt că se potriveşte poziţiei psihologice a omului naiv care crede că vede în adevăr în expresia unui semen al său, bucuria, ruşinea, tristeţea ş. a. m. d. Tot atât de puţin justificată consideră el şi cealaltă idee a lui Scheler că intuirea sufletului propriu şi a celui străin, manifestat prin expresie, este un fapt deopotrivă de direct. In acest fel de a vedea întrezăreşte Volkelt mai de grabă o dorinţă pioasă, aspiraţia oamenilor de a nărui zidul care în realitate îi izolează şi îi închide cu tristeţe în singurătatea specificităţii lor [1]).

Scheler n'a răspuns acestor observaţii, dar într'o ediţie nouă a lucrării sale a întărit cu argumente inedite părerea că percepţia expresiei este tot atât de elementară şi directă ca şi intuirea propriilor conţinuturi sufleteşti şi că aşa fiind tălmăcirea eterogenului prin propriu, punct esenţial în doctrina simpatetică, este o ipoteză eronată şi cu totul nefolositoare [2]). Proiecţia simpatetică, observă în această or-

1) J. Volkelt, Das aesthetische Bevusstsein, 1920, pg. 9, 13, 20, 30, apoi pg. 137 urm.

2) M. Scheler, op. cit. pg. 273 urm.

dine de idei Scheler, poate cel mult explica regăsirea eului meu într'un eu exterior, dar nu şi faptul că acesta din urmă este cunoscut ca un eu deosebit de al meu. Această din urmă cunoştinţă nu poate fi dată decât în mod direct şi nemijlocit. Nu este apoi adevărat că intuiţia de sine îi este conştiinţei mai familiară, aşa în cât ea să ne poată ajuta la interpretarea expresiei eterogene. Copiii şi primitivii trăesc mai de grabă în formele prestabilite ale comunităţii ; descoperirea universului lăuntric este un rezultat tardiv şi care rămâne vecinic imperfect, dacă ne gândim la acea dificultate de a ne cunoaşte cu adevărat, care a permis adânca vorbă a lui Nietzsche : „fiecare este pentru sine fiinţa cea mai depărtată". Nu numai aşa dar că ocolirea prin conştiinţa de sine nu se produce când e vorba de a percepe viaţa psihică a unui semen, dar acest drum ar fi extrem de anevoios. Conştiinţa alege chiar drumul invers, acela care constă din înaintarea în cunoştinţa proprie, prin cunoştinţa altora. Şi este tocmai o împrejurare de cel mai mare interes pentru estetică, faptul că operele artiştilor şi poeţilor au între altele tocmai funcţia de a ajuta la lărgirea şi adâncirea propriei conştiinţe, ca unele care permit acesteia să-şi anexe treptat regiuni care mai înainte îi rămăseseră necunoscute sau obscure. „Considerată sub acest unghiu, scrie Scheler, istoria artei apare ca o serie de lupte întreprinse în vederea cuceririi lumii inteligibile, exterioară şi interioară şi cu intenţia de a o face conceptibilă, într'un chip pe care nici o altă ştiinţă nu l-ar putea ajunge".

Argumentarea lui Scheler prezintă însă pe lângă unele lucruri bine observate, câteva dificultăţi esen-

ţiale. Intuiţia expresiei o consideră Scheler drept un pur fapt de cunoaștere și din acest punct de vedere, el are dreptate să se opună teoriei asimilării simpatetice. Orice cunoștință are în adevăr forma raportului subiect-obiect; ea presupune totdeauna eterogeneitatea subiectului cunoscător față de obiectul său. Când această distanță imanentă actului cunoașterii dispare, conștiința tinde să se nimicească și ea. Extazul mistic este exemplul tipic pentru împrejurarea în care relația de eterogeneitate între eu și obiectul său fiind întrecută, pentru a obține perfecta lor identificare, conștiința dispare în acelaș timp. Felicitatea misticului, întrucât este încă o stare de conștiință, este făcută numai din făgăduinţa contopirii cu Dumnezeu. Această contopire, odată însă produsă, conștiința misticului se stinge și el nu mai poate încerca nici beatitudinea făgăduinței supremei îmbrățișări, nici tristețea conștiinței vecinic și prin natura ei despărțită de obiectul iubirei sale. Analiza stării de spirit mistice ne dovedește că intuiția expresiei nu poate să se sprijine pe identificarea simpatetică. Aceasta din urmă ar face-o mai de grabă imposibilă.

Unde mi se pare însă că Scheler se înșeală este atunci când consideră acea formă a simpatiei care este intuiţia expresiei, drept un pur fapt de cunoaștere. Tristețea, bucuria, desnădejdea sau reculegerea și evlavia care se exprimă în trăsăturile cuiva, sunt conținuturi sufletești pe care nu numai le cunosc, dar le și resimt. Expresia este deopotrivă obiectul unei intuiţii cognitive şi sentimentale. Din acest din urmă punct de vedere, intuiţia expresiei trebue să aibă şi acea bază difuză de reacţii fiziologice, din care se

desvoltă orice afect. Numai resimţit ca un afect propriu, conţinutul sufletesc manifestat în expresie devine cu adevărat limpede până în ultima sa adâncime. Imprejurarea a fost recunoscută de mult de o psihologie şi etică populară, care cere pentru o bună cunoaştere de oameni, nu numai inteligenţă ascuţită, dar şi capacitate de emoţie, ceeace înseamnă o alcătuire a structurei nervoase, destul de impresionabilă şi mobilă pentru a prinde şi reproduce în chip spontan reflexele în faţa cărora se găseşte. Dar, după cum pe de altă parte observă cu multă dreptate Scheler, această reproducere imitativă nu poate să meargă până la punctul completei unificări, fără primejdia de a nu mai putea vorbi propriu zis de simpatie, aceasta presupunând conştiinţa că semenul cu care simpatizez este totuş o altă fiinţă decât mine. Simpatia mi se pare aşa dar că păstrează situaţia mijlocie între completa unificare şi vecinica eterogenie. Ea presupune pe oameni deosebiţi întrucât îşi cunosc reciproc conţinuturile sufleteşti şi unificaţi, întrucât şi le resimt. Intâlnirea polemică dintre Volkelt şi Scheler se explică prin faptul că fiecare a considerat câte un altul din cele două momente ale simpatiei. Observaţiile lor sunt aşa dar juste, dar parţiale şi departe de a se exclude, ele se întregesc şi se implică.

Cum este însă posibilă o asemenea sinteză de termeni în aparenţă contradictorii, ne-o dovedeşte tocmai cazul artei, considerată ca o formă de expresivitate şi ca obiect al unei simpatii, întregită din dublul sentiment al identităţii şi eterogeniei. Atitudinea potrivită în faţa artei se poate considera şi mai departe că este simpatia, dar o simpatie care, în conformitate cu

nouile cercetări, implică îndoitul moment al identităţii şi eterogeniei. Arta pare a fi, în adevăr, obiectul unei unificări afective şi a unei distanţări cognitive. Din această situaţie rezultă numeroase concluzii relative la natura, evoluţia şi tipologia sentimentului estetic. Aşa de pildă distincţia amintită mai sus între „concentrarea internă" a profanului şi „concentrarea externă" a artistului, provine din faptul că atitudinea acestuia în faţa obiectului estetic, este foarte intelectualizată. Considerându-şi activitatea sa ca un exerciţiu profesional, artistul îşi înţelege opera ca un obiect al cunoaşterii, în care complexitatea temei implică preocuparea de a o învinge prin procedee tehnice generale. El îşi localizează astfel obiectul acestei preocupări intelectuale în dimensiunea lumii externe, la acea distanţă pe care cunoaşterea o implică. Neavând astfel de preocupări, profanul îşi apropie obiectul estetic până la punctul ideal al completei unificări. Pe acest drum, sentimentul estetic ia uneori formele pregătitoare ale extazului mistic, cu care în decursul istoriei doctrinelor el a fost dealtfel adeseori comparat.

Atitudinea sentimentală în faţa artei având să străbată drumul la capătul căruia se află perfecta unificare afectivă, se găseşte angajată într'un proces în continuă desfăşurare şi care nu poate fi gata niciodată. In numele acestei atitudini, se va vorbi deci despre „adâncimea" artei, adică despre dimensiunea progresivei ei asimilări afective. Dar cum această asimilare nu poate ajunge niciodată la termenul ei, pentrucă în acest caz obiectul estetic ar înceta să mai existe ca atare, devine inteligibilă şi pentru psihologie,

afirmaţia adeseori făcută în trecut că opera de artă posedă o adâncime inepuisabilă, universală sau infinită.

Din această îndoită atitudine posibilă se înţelege şi contrastul dintre ceeace se poate numi forma deschisă şi forma închisă a artei. Căci dacă sentimentul estetic se găseşte într'un proces de treptată adâncire, de necontenită asimilare afectivă, forma artei poate fi considerată ca deschisă. Analogia folosită aci vrea să spună că în cazul acesta, arta prilejueşte un aflux necontenit de elemente personale, prin care ea devine din ce în ce mai a noastră. Dacă însă obiectul estetic rămâne despărţit de noi cu întreaga distanţă care necesită cunoaşterea lui, dacă el se opune astfel totalei lui asimilări afective, atunci forma lui poate fi numită închisă. Faptul că s'a cerut artei când să fie cât mai suggestivă, adică să permită asociaţii cât mai bogate şi în felul acesta să se prindă prin cât mai multe fire în ţesătura experienţei personale, dacă în alte împrejurări i s'a cerut o organizare atât de riguroasă, încât nici un element să nu poate fi clintit, dar nici adăugat armoniei ei necesare, aceste două imperative nu sunt explicabile decât prin contrastul atitudinelor, dintre care una tinde către identificarea afectivă şi cealaltă către menţinerea distanţei cognitive.

Teoria tipurilor estetice, simpatetic şi contemplativ, aşa cum a fost construită într'o serie de opere contimporane, izolează câte unul din cele două momente ale unei atitudini estetice integrale. După ce aşa dar cercetarea modernă a sistematizat diversităţile pe care viaţa estetică efectivă le prezintă, progresul analizei poate dovedi acum în ce fel aceste diversităţi se im-

plică. M. Geiger [1]) a putut arăta astfel cu multă dreptate, cum menținut într'o depărtare de netrecut, obiectul estetic s'ar oferi unei simple și reci cunoașteri și n'ar mai putea deveni astfel prilejul unei trăiri artistice. Aceiaș soartă i-ar fi rezervată însă și dacă n'ar exista decât ca eveniment al subiectivității, căci dintr'o astfel de starea sufletească ar lipsi componenta relației cu un obiect artistic și prin urmare tocmai elementul care acordă particularitatea caracteristică a sentimentelor de care ne ocupăm. Rezultatele unei astfel de analize pot corecta și felul unilateral al atitudinelor estetice efective, ajutându-le să integreze adevărata și completa poziție în fața artei, o poziție deopotrivă de depărtată de intelectualismul artiștilor și sentimentalitatea naivă a profanilor, făcută din ceeace în artă ne verifică, apărându-ne drept cunoscut și familiar și din ceeace în ea ne umple cu mirarea fragedă a unor aspecte noui și nebănuite.

1) M. Geiger, op. cit., pg. 119 urm.

AUTONOMIZAREA ESTETICEI

Considerată în desvoltarea ei istorică, estetica n'a încercat să se constitue ca o disciplină autonomă decât în epoca noastră. Inţelegând frumosul naturei şi al artei când ca un moment al procesului universal, când ca un joc al elementelor şi facultăţilor subiective, estetica a fost de fapt când un capitol al metafizicei, când unul al psihologiei, deşi mulţimea problemelor pe care le punea, făcea necesară gruparea lor sub o etichetă unică. Kant însuşi cu toată rigoarea distincţiei pe care o stabileşte între valorile spiritului şi prin urmare cu toată autonomia pe care o conferă esteticului, prin felul în care el îl înţelege, ca un produs al armoniei dintre imaginaţie şi inteligenţă, a contribuit ca nimeni altul la anexarea esteticei de către psihologie. Abia în ultimele două decenii şi jumătate, mişcarea ideilor de estetică a încercat să facă dovada că esteticul poate constitui obiectul unei cercetări independente, pentru a cărui studiere e nevoe de o metodă adecuată. In paginele care urmează, vom urmări silinţele desfăşurate în această privinţă în cugetarea germană, înfăţişând astfel contribuţia cea mai preţioasă a esteticei contimporane.

I

La începutul veacului nostru, estetica psihologică îşi dă principalele ei roade. Astfel, în 1922, Karl Groos publică lucrarea sa „Der aesthetische Genuss". Un an mai târziu apare primul volum din „Estetica" lui Th. Lipps, urmat curând de cel de-al doilea şi după trei ani, vede lumina tiparului primul volum al „Sistemului de Estetică" al lui J. Volkelt, căruia îi urmează apoi celelalte două. După 1906, estetica psihologică nu mai avea deci să producă niciun rezultat mai de seamă. In schimb, în acest an apare cartea lui Max Dessoir, „Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft" şi odată cu ea, prima publicaţie periodică închinată cercetărilor de estetică, „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", sub conducerea aceluiaşi.

Alăturarea cuvintelor „estetică" şi „ştiinţă generală a artei" (allgemeine Kunstwissenschaft), pe coperta cărţei lui Dessoir şi pe aceia a revistei sale, conţine ea însăşi un program. Căci necesitatea de a dubla vechia estetică, prin noua disciplină a ştiinţei artei, învedera că estetica nu poate să-şi asume studiul tuturor problemelor pe care arta le pune, pentrucă acestea din urmă nu sunt în întregime estetice. Pentru a înţelege însă mai bine, în ce chip noua estetică îşi constituia obiectul ei, este necesar a vedea în prealabil care era obiectul esteticei tradiţionale.

Estetica a trăit sute de ani ca ştiinţa filosofică a frumosului natural şi artistic. Această precizare generală a obiectului presupunea însă alte două precizări subsecvente şi particulare, pe care trebue să ni le lă-

murim deasemeni. Astfel, dacă estetica este știința frumosului în același timp natural și artistic, lucrul nu e posibil decât sub condiția unității acestor două varietăți ale frumuseții. Unitatea frumosului natural și artistic a fost afirmată uneori în forma că frumosul artistic nu face decât să reproducă frumosul naturii. Un estetician ca Batteux, în secolul al XVIII-lea, reprezintă printre alții acest punct de vedere. Alteori însă unitatea frumosului natural și artistic era afirmată în forma că frumosul, prezent, dar atenuat și impur în domeniul naturii, este potențat și purificat abia în reprezentările artei. Astfel pentru școala idealismului estetic, atât de puternică în secolul trecut, frumosul nefiind altceva decât sinteza elementului spiritual și sensibil al lumii, există în întregul ei domeniu, dar capătă abia în operele artei acel grad de just echilibru interior, în care nici elementul spiritual să nu fie întunecat de grosolănia materiei, nici caracterul concret al acesteia să nu se mistue în idealitatea celui dintâiu. Numai sub condiția acestei unități dintre frumosul natural și artistic, înțeles în unul din cele două feluri de mai sus, estetica tradițională putea să apară drept știința filosofică a frumuseții în natură și artă.

Dar pentru aceasta mai era necesară încă o presupunere și anume că întregul conținut al frumosului natural și artistic este de caracter estetic. Ambele aceste afirmații subsecvente cu privire la obiect, au fost comune atât curentului idealist și formalist din cuprinsul esteticei filosofice mai vechi, cât și esteticei psihologice mai noui, cu singura deosebire că cele dintâiu își precizau domeniul cercetării în legătură cu sfera obiectelor frumoase, pe când cea din urmă în

legătură cu reacţiile subiective în faţa lor. Astfel, în cadrul esteticei psihologice, principiile amintite mai sus se specificau în forma afirmaţiei că reacţia subiectivă este esenţialmente aceiaşi în prezenţa frumosului natural şi artistic şi că în ambele cazuri este în întregime estetică [1]). Mişcarea ideilor de estetică în ultimul sfert de veac a sguduit însă aceste principii fundamentale. Aceste principii sunt dealtfel solidare şi în momentul în care s'a putut ajunge la convingerea că în frumuseţea naturală sunt o mulţime de momente extraestetice şi că satisfacţia pe care ea ne-o acordă este deosebită de aceea pe care ne-o oferă arta, problemele pe care ea le punea s'au dovedit a aparţine de fapt altor ştiinţe. Unitatea vechiului domeniu al esteticei ca ştiinţă a frumosului natural şi artistic s'a găsit atunci compromisă. Obiectul esteticei a devenit în consecinţă mai redus, dar mai precis.

Analiza aşa numitei „frumuseţi naturale" şi a satisfacţiei pe care ea o produce, alcătueşte un capitol im-

1) Unitatea frumosului natural şi artistic a fost afirmată de idealism totdeauna. Chiar Hegel (Vorlesungen über die Aesthetik, hgb. von Hotho, 3 vol., 1838) care concepe estetica drept „filosofie a artei", înfăţişează frumosul natural ca o treaptă inferioară, dar ca prima treaptă a frumosului în genere şi îi consacră al douilea capitol din întâia parte a esteticei sale. In ce priveşte pe formalişti, esteticianul care a desvoltat mai larg punctul de vedere al acestei îndrumări estetice, R. Zimmermann (Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft, 2 vol., 1865, II, pg. 105 urm.) face şi el să înceapă expunerea formelor frumoase, cu acele ale naturii. Cât despre esteticienii psihologi, să reamintim aci numai pe I. Volkelt (System der Aesthetik, 3 vol., 1905—1914, III, pg. 5) care mărturiseşte anume a fi presupus în întreaga sa cercetare „un fundament comun pentru contemplarea estetică a naturii şi artei".

portant al cercetării estetice contimporane. Literatura nu posedă până acum o lucrare care să totalizeze punctele de vedere moderne în această chestiune. Dar din mărturiile disparate ale câtorva din principalele contribuții în materie se poate încerca referatul pe care dorim a-l întreprinde aci, în formă succinte. S'a arătat astfel mai întâiu că plăcerea pe care o încercăm de cele mai multe ori în fața naturii este departe de a avea un caracter estetic. Nevoile apărute în sufletul omului social și în cadrul civilizației noastre sunt mai de grabă răspunzătoare de pasionatul interes modern pe care-l purtăm înfățișărilor naturii numite frumoase. In această privință Iulius Schultz [1]) afirmă că „ura împotriva culturii" este motivul adânc al farmecului care se desprinde din natură. „Ne jucăm ore și zile întregi, scrie Schultz, cu iluzia că am fi făpturi ale naturii și închipuirea că am fi sustrași culturii ne fericește. Cu cât ni se pare a fi mai departe de ea, cu atât ne simțim mai bine. De aceea orice întâlnire cu oamenii în singurătatea firii ne contrariază". Farmecul naturii este astfel un adevărat leac catartic. Dar pentrucă evaderea din cultură este numai o iluzie cu care ne place să ne jucăm, dorim în cadrul peisagiului celui mai sălbatic și fioros, semnul unei tovărășii mai îndepărtate cu oamenii și cultura lor, cum ar fi silueta în zare a unui oraș, a unei biserici sau cetăți.

Frumusețe naturală atribuim însă și exemplarelor speței umane sau altor spețe animale, în care ni se pare a recunoaște cu mai multă claritate caracterul

1) Naturschönheit und Kunstschönheit, in Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, VI, 1911, 2.

lor tipic și normal. Dar nici aici motivul încântării nu este estetic. O cauzalitate socială determină și aici reacția noastră sentimentală și judecata noastră. „Ce ne pot dărui semenii noștri — se întreabă Schultz — cu trupul lor ? Nimic altceva decât o tovărășie plăcută. Vom găsi deci frumos pe un bătrân sau pe o bătrână, pe care cu plăcere i-am privi în față pentru a le asculta sfatul ; pe un copil cu care am dori să ne jucăm și să-l îmbrățișăm ; pe bărbatul cu care ne-ar plăcea să ne întovărășim și pe femeia care ne ispitește. Și pentrucă dintre toate instinctele sociale, cel sexual este cu mult cel mai puternic, putem cu destulă dreptate să spunem că frumusețea bărbatului este creația femeii și frumusețea femeii creația bărbatului". Tot astfel un cal nu e frumos decât pentrucă răspunde scopului pe care-l urmărim cu întrebuințarea lui. Totuși nu totdeauna exemplarul tipic al speței ne apare frumos. Un câine mops nu e frumos niciodată și satisfacția pe care ne-o provoacă exemplarul cel mai tipic al unei astfel de varietăți, spune E. Utitz [1]) constă „din plăcerea intelectuală sau din curiozitatea satisfăcută de a avea în față un exemplar caracteristic sau rar".

Alteori, în fine, proclamăm întreaga natură frumoasă, pentrucă ea ne apare ca opera lui Dumnezeu, în care se manifestă infinita Lui putere creatoare. „După cum, scrie Utitz [2]), concepem arta ca opera artistului în raportul dintre un subiect creator și un obiect creat, tot astfel teistul convins concepe înfățișarea naturii ca o creație a lui Dumnezeu și ca atare

1) Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, I, pg. 174.
2) op. cit., I, pg. 157.

admiră în „operă" pe artistul divin". Motive religioase se amestecă astfel în etuziasmul pe care ni-l comunică natura. Dar dacă așa numita „frumusețe a naturii" și satisfacția pe care ea ne-o procură sunt de un caracter social, cultural, erotic sau religios, se înțelege atunci că estetica poate recunoaște că cercetarea unei sfere atât de felurite de motive nu intră propriu zis în competența ei.

Este adevărat că natura poate fi considerată și dintr'un unghiu artistic. Cazul naturii resimțită ca opera infinitei puteri creatoare a lui Dumnezeu se găsește de fapt la limita perceperii artistice a naturii. E. Utitz distinge încă două cazuri, acela în care natura apare ca o posibilitate de artă, ca de pildă atunci când în fața unui aspect oarecare al naturii, exclam : „Ce litografie minunată s'ar putea face !" sau atunci când mi se pare a întâlni în aceasta o amintire de artă, ca de pildă un motiv de Leistikow într'un peisagiu de pădure și lacuri sau o viziune a lui Segantini într'o perspectivă uriașă de munți [1]). Este însă evident că în toate aceste cazuri nu natura este gustată, ci amintirea artei cu ocazia ei și că prin urmare elementul estetic în aceste stări de spirit nu revine nici decum influenței naturii.

Este drept că Utitz crede a putea desluși și o reac-

---

1) Există esteticieni moderni care nu recunosc decât această formă a frumosului natural. Astfel Konrad Lange (Das Wesen der Kunst, 1901, II, pg. 349 urm.) socotește că după cum un aspect natural poate fi transformat într'un tablou, acesta din urmă poate fi văzut într'un aspect al naturii. Ceeace numim frumos în natură, nu e decât frumusețea artistică inversată (umgedrehte Kunstschönheit).

ție estetică în fața naturii, constând dintr'o însuflețire a ei, în care recunoaștem propriile noastre stări sufletești și care ne încântă prin conștiința activității creatoare pe care o exercităm în această ocazie. Dar Utitz este nevoit să conceadă că această plăcere este totuși deosebită de aceea produsă de artă, în fața căreia individualitatea contemplatorului este limitată în avântul ei creator, legată fiind de particularitățile operii și de personalitatea artistului care se exprimă în ea. Astfel, în toate întruchipările ei, plăcerea naturii se deosebește de aceia a artei, care s'ar cuveni să-și rezerve singură atributul de estetic. O estetică plină de grije pentru automia ei va trebui deci să procească cu multă circumspecție pentru a nu aborda domenii eterogene. Și de fapt pe când mai toate vechile sisteme ale idealismului și formalismului, desvoltând concepția întrecută acum a unității frumosului natural și artistic, făceau să înceapă expunerea cu cea dintâiu din acestea, cu frumusețea naturii anorganice și organice, pentru a o aduce să culmineze cu studiul artei, scrierile mai noui se reduc în majoritatea cazurilor la aceasta din urmă.

Dar dacă unitatea frumosului natural și artistic a fost distrusă, va rămâne mai bine asigurată ideia despre caracterul integral estetic al artei ? Sunt oare toate problemele artei, estetice ? Iată o nouă întrebare la care mișcarea de autonomizare a esteticei va trebui să răspunde negativ.



Incă dela finele veacului trecut, Konrad Fiedler a recunoscut că „din perspectiva esteticei numai o parte

din cuprinsul integral al operei de artă poate fi îmbrăţişat, că activitatea artistică prezintă fenomene, care se opun subordonării lor sub punctul de vedere estetic". Necesitatea unei ştiinţe a artei care să studieze aspectele extraestetice ale operei de artă devenia astfel evidentă. Ideia era a timpului şi ea apare şi în scrierea unui cercetător ca Hugo Spitzer [1]. Când aşa dar, în 1913, M. Dessoir o proclama în cuvântarea de deschidere a primului Congres de estetică şi ştiinţă generală a artei [2], el putea cita şi precursorii noului punct de vedere. Dessoir însuşi îl folosise în marea sa lucrare din 1906. „Arta, scria acolo Dessoir, considerată ca o creaţie a spiritului omenesc, este legată de întreaga ştiinţă şi voinţă a omului. Artei i se cuvine astfel un loc în complexul acelor produse spirituale, care s'au solidificat în forme statornice. Această funcţiune specială se poate constata mai uşor, cercetându-se raportul artei cu acele formaţiuni mai de aproape înrudite cu ea, care sunt ştiinţa, societatea şi moralitatea" (pg. 421). Capitolele în care cercetează astfel funcţiunea spirituală, socială şi morală a artei, sunt dintre cele mai preţioase ale esteticei lui Dessoir.

Intrebarea care se mai punea însă, era dacă o atitudine adecuată în faţa artei conţine sau nu unele din acele interese extraestetice, pe care le găsim prezente în opera creatorului. Incă din 1876, G. Th. Fechner

1) Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Aesthetik, I. Hermann Hettners Kunstphilosophische Anfänge und Literaraesthetik, 1903.

2) Tipărită în Zeitschrift für Aesth., etc. IX, 1 şi în darea de seamă a Congresului.

(Vorschule der Aesthetik) arătase că plăcerea estetică se întregește dintr'un factor direct și unul asociativ, dintr'o satisfacție legată de anumite însușiri sensibile ale obiectului și din acele asociații pe care le adăugăm noi, pentru a obține *culoarea* lui *spirituală*. Importanța acestor asociații este acum ratificată de noua teorie a plăcerii „estetice", recunoscându-li-se însă semnificația specială a unui adaos extraestetic. „Asociațiile, scrie Dessoir, au o mare importanță pentru plăcerea estetică. Tocmai asociațiile cele mai personale, al căror posesor unic ne simțim noi, tocmai ele sporesc farmecul impresiei. Se întâmplă cu ele ceva la fel cu efectul serenadelor venețiene : nu muzica trivială ne farmecă, ci vraja întregului mediu în care ea răsună. Tot astfel în răsfrângerea lui individuală nu lucrează obiectul estetic, ci libera activitate asociativă a eului" [1]). Pentru același fel de a înțelege constituția plăcerii estetice se declară Emil Utitz, cel dintâi care consacră o lucrare specială nouii științe a artei [2]). Analizei factorilor extraestetici în plăcerea artistică, Utitz îi consacră dealtfel un studiu special [3]), din care extragem: „In ce mă privește, scrie Utitz, ași vorbi de o atitudine estetică a conștiinței, în care se introduc factori extraestetici, fără totuși s'o distrugă sau s'o deplaseze. Dimpotrivă, toți acești factori extraestetici slujesc pentru a reliefa mai bine fenomenul artistic și pentru a-i insufla mai multă viață".

1) op. cit., pg. 192.

2) Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, 2 vol., 1914—1920.

3) în Zeitschrift für Aesthetik, etc., VII, 4.

Ce departe suntem cu toate acestea de acea înțelegere a esteticei ca știință a frumosului în natură și artă, considerat ca un domeniu unitar și în întregime estetic. Natura, înțeleasă ca un mediu din care pornesc către noi atâtea solicitări extraestetice, este aproape în întregime exclusă din sfera problemelor contimporane ale științei noastre. Cât despre artă, momentele extraestetice recunoscute printre motivele creației și printre factorii încântării artistice, au făcut necesară constituirea unei discipline deosebite. S'ar părea că esteticei nu-i mai revine decât studiul acelui element specific în structura artei și a emoției pe care o încercăm în fața ei și care singur merită numele de „estetic". Cercetarea a adus însă îngrădiri chiar acestei teme restrânse.

II

Preocuparea de a asigura autonomia estetică a dus la concluzia că cercetarea n'ar mai trebui să-și propună studiul plăcerii estetice. Estetica psihologică, așa cum în cadrul curentului simpatetic produsese operele unui Groos, Lipps și Volkelt, fusese o teorie a plăcerii estetice și prin urmare un capitol special al psihologiei. Lipps recunoscuse cu limpezime împrejurarea, când își subintitulase sistemul său, „psihologia frumosului și a artei". Resolvarea esteticului în psihologic se întemeia pe considerația că frumosul se realizează numai prin subiectivarea lui. O statuă de marmură rămâne un simplu bloc inexpresiv de piatră, atâta timp cât nu devine prilejul unui eveniment al subiectivității noastre. Numai în măsura în care o

trăim, statua poate deveni frumoasă. Acest punct de vedere a fost apărat de I. Volkelt [1], cu un adaos de argumente, atunci când noul curent antipsihologic, pe care urmează să-l caracterizăm acum, cucerise aproape toate aprobările. „Operele de artă, scrie Volkelt [2], sunt considerate ca atare atât de artist cât și de conteplator, numai întrucât există ca niște obiecte resimțite și organizate de un subiect. E adevărat că opera de artă are o latură externă, la fel cu aceea a plantei sau cristalului de care se ocupă naturalistul. Numai că această latură externă apare în operele de artă pătrunsă de subiect, contopită cu factori subiectivi..." Observația stă firește în afară de orice îndoială. Dar întrebarea care continuă să ceară un răspuns, este dacă subiectivitatea nu e provocată să realizeze esteticul, tocmai de anumite însușiri ale operei de artă. Afirmarea acestei întrebări, îndrumează estetica spre cercetarea însușirilor obiective ale operii de artă, ca spre problema ei esențială.

M. Dessoir a desemnat noul curent cu numele de „obiectivism", opunându-l „subiectivismului", adică acelei directive care recunoaște în reacțiile subiectivității, adevăratul teren al cercetării estetice. Dar pe câtă vreme în Estetica sa, el face o parte aproape egală ambelor îndrumări, într'un studiu ulterior [3], el se declară hotărît pentru poziția obiectivistă. „Fără o exactă înțelegere a raporturilor dintre forme și co-

---

1) Das aesthetische Bewusstsein, 1920.

2) Opt. cit., pg. 10. Asupra întregei acestei discuții vd. capitolul din lucrarea de față „Idei noui despre sentimentul estetic.

3) Objectivismus in der Aesthetik, in Zeitschrift für Aesthetik etc., V, 1.

lori, scrie Dessoir, fără o exactă înțelegere a armoniilor și ritmurilor, nu poate apărea acea prețuire a obiectului, care după felul general de exprimare se numește estetică". E adevărat că impresia estetică sporește prin contribuția asociațiilor strict personale, a căror valoare am văzut că și Dessoir o recunoaște. Dar libertatea acestui aport personal nu este nelimitată, dacă ne gândim că cel puțin în cazul artei aplicate și a acelor produse ale artei care imită un model din natură, asociațiile personale sunt conduse de un factor care depășește neprevăzutul fanteziei ; în primul caz, reprezentarea scopului și în cel de-al doilea, reprezentarea modelului a cărui imitație trebue obținută. In sfârșit, reacțiile volitive pe care le trăim în fața artei, cum sunt acele impulsii sau inhibiții pe care psihologii simpatiei estetice le-au analizat de atâtea ori, sunt și ele legate de constituția obiectului.

Structura operei de artă nu este însă determinată numai de reacțiile pe care ea este chemată să le descătușeze în subiectivitatea noastră și însușirile ei sunt capabile a fi stabilite nu numai în legătură cu aceste reacții. Opera de artă are viața ei proprie, independent de subiectul care intră în contact cu ea. După materia pe care o întrebuințează, după genul artistic în care se exercită, creatorul se simte legat de anumite legi obiective. Astfel, „arta nu constitue terenul unui subiectivism fără frâu, ci sfera unei legalități (Gesetzmässigkeit) speciale..." [1]). In sfârșit, arta posedă o

1) In acest înțeles a putut vorbi mai târziu E. Utitz de o „obiectivitate a operii de artă", intitulând cu această expresie o mică scriere a sa (Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks, 1917). Tema

realitate obiectivă, care este deosebită de aceea a lucrurilor din experienţa comună. Operele artei sunt izolate de obiectele date în aceasta din urmă, prin toate acele artificii cunoscute, cum sunt rama pentru pictură, soclul pentru sculptură, tăcerea care precedă execuţia unei bucăţi muzicale. In aceste cadre izolatoare, opera de artă posedă apoi o unitate, care nu este aceea a celorlalte obiecte din experienţa obicinuită. Căci un tablou poate să reprezinte un peisagiu,

---

a reluat-o apoi Utitz în al douilea volum al operii sale principale (Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, vol. II, 1920, pg. 1—160). „Obiectul pe care-l numim operă de artă — scrie Utitz — nu poate fi înţeles în constituţia sa, numai din necesităţile plăcerii artistice, dar şi din alte premise". Astfel opera de artă va lua o formă sau alta după natura materialului în care este executată. Apoi după „planul existenţii" (Seinsschicht) în care e proectată. Orice operă ţintind către „adevăr", acesta poate să fie totuşi realist, naturalist sau idealist. Planul existenţii în care figurează o dramă realistă este deosebit de acela în care ia loc o tragedie clasică şi această deosebire determină pe aceea a structurii lor. A treia condiţie de care opera de artă e legată e „modul descrierii" (Darstellungsweise) şi „atitudinea artistică". Ce va deveni din acest punct de vedere o nuvelă atârnă de felul liniştit şi realistic, educativ sau profetic al poetului, de atitudinea lui în povestire, dar şi de orientarea lui artistică, îndreptată mai mult către perfecţiunea formei sau către noutatea conţinutului, mai precisă şi mai organizată sau mai suggestivă şi mai neglijată în compoziţie. In sfârşit, o ultimă condiţie de care structura operii e dependentă e constituită de ceeace Utitz numeşte „valoare descriptivă" (Darstellungswert), materia tragică, erotică, etică, etc. a operii. Valorile practice, destinaţia unei opere, cum ar fi de pildă scopul pentru care e construită o biserică, tendinţa unei poesii sau intenţia unei bucăţi de muzică de a servi dansului sau marşului, alcătuesc o subcategorie a „valorilor descriptive" şi contribuesc şi ele la determinarea structurii obiective a operii.

în care un copac să fie tăiat în două de marginea lui, tabloul rămânând cu toate acestea unitar și întreg. Deosebindu-se de lucrurile experienței comune, operele de artă aparțin în schimb unei lumi speciale, de un caracter ideal și anume tocmai lumii estetice. S'ar părea totuși că fiind un obiect al percepției, opera de artă nu se deosebește cu nimic de celelalte obiecte din experiența noastră. Faptul însă că putem executa o bucată de muzică într'o gamă sau alta și că un tablou poate fi privit într'un format mai mic sau mai mare, rămânând în esență aceleași, dovedește că întruparea lor materială nu reprezintă decât una dintre posibilitățile multiple de realizare a unei existențe, a cărei identitate trebue situată dincolo de acel plan al experienței în care localizăm percepțiile noastre, într'o regiune pur ideală.

Iată atâtea considerații care probează necesitatea unei estetice, care renunțând la unica cercetare a proceselor din care plăcerea estetică este constituită, va încerca să determine acele însușiri obiective ale operii de artă, în care nu numai plăcerea estetică se înrădăcinează, dar prin care ele integrează un domeniu autonom al experienței.

III

Opera de delimitare a obiectului în curentele esteticei mai noui a fost o lucrare restrictivă. Nici natura, nici arta în întregimea ei n'au putut rămâne în sfera de probleme ale unei estetice autonome, îndată ce s'a recunoscut câte elemente eteronome există atât în interesul pe care-l purtăm naturii, cât și în acela care

mişcă pe creatorul artei sau înflăcărează pe contemplatorul ei. Estetica nouă, ajunsă astfel la conştiinţa autonomiei ei, prin îndepărtarea tuturor întrebărilor care o depăşesc, nu mai doreşte să ia în consideraţie decât acea valoare originală şi independentă, care primeşte numele de „estetică".

Cum vom studia însă această valoare ? Desigur, printr'o metodă adecuată, care va trebui să fie deosebită de aceea întrebuinţată în trecutul, chiar în trecutul apropiat al istoriei doctrinelor de estetică. In ce priveşte estetica psihologică, a cărei predominare era aproape indiscutabilă în momentul în care noul curent începe să se afirme, ea prezinta particularitatea că nu studia esteticul în sine însuşi, ci prin consecinţele lui. Astfel la întrebarea : ce este frumosul ? sau ce este arta ? se încerca a se răspunde arătându-se care este răsunetul lor subiectiv. M. Geiger [1]) socoteşte însă o asemenea procedare deadreptul absurdă, căci fără îndoială, spune el, dorind de pildă să definim fulgerul, nu arătăm că „fulgerul este ceeace provoacă spaimă căzând lângă cineva". Un răspuns de acest fel a dat însă adeseori estetica şi chiar începând din Antichitate, când Aristoteles definea tragicul prin puterea de a produce în noi afectele milei şi spaimei şi odată cu ele, purificarea sufletului nostru de pasiuni. Tot astfel, estetica simpatetică în vremea din urmă a căutat lămurirea esteticului prin reacţiile subiective pe care le provoacă în noi, în loc de a cuprinde „esenţa" lui.

Procedarea esteticei psihologice în genere şi a celei

1) Zugänge zur Aesthetik, 1928.

simpatetice în special își are explicația ei. M. Geiger a deosebit între două atitudini posibile în fața artei, dintre care însă numai una e cu adevărat estetică. Pe cea dintâiu dintre aceste atitudini, a numit-o Geiger *concentrarea internă,* pe cea de-a doua *concentrarea externă* și numai acesteia i-a recunoscut valoare estetică. „Sentimentalitatea, scrie Geiger, este exemplul cel mai tipic al unei concentrări interne. Să ne închipuim pe cineva care s'ar găsi în dispoziții sentimentale și care ar rătăci într'un liniștit peisagiu de seară, lăsându-se cuprins de farmecul lui. Această persoană s'ar bucura de depărtarea perspectivei, de atmosfera parfumată, de colorile în același timp lămurite și voalate. Numai că toate aceste particularități ale peisagiului n'ar apărea conșiinței în detaliu. Sentimentul nu se preocupă de peisagiul propriu zis. Cu toate că îl „vede", persoana închipuită „privește" cu dinadinsul atât de puțin, încât abia a observat satul și albastrul munților din depărtare. Ea nu este concentrată asupra peisagiului, ci e cufundată în sentimentele pe care peisagiul le trezește [1]). Atât de puțin e luat în considerare obiectul în atitudinea concentrării interne, încât renumitul actor Garrick a putut face și câștiga prinsoarea, că va smulge lacrimi din ochii unei numeroase asistențe, căreia nu-i va recita decât literele alfabetului. Concentrarea internă este atitudinea diletantului în artă. Dimpotrivă „nu este nicio îndoială, că numai concentrarea externă este atitudinea specific estetică. Numai în ea, opera de artă este

1) Op. cit., pg. 14.

înţeleasă în valorile şi particularităţile esenţiale ale structurii ei. Pentru concentrarea internă opera de artă în plăsmuirea ei specifică rămâne indiferentă, servind numai ca un excitant al plăcerii, ca mijloc de a produce sentimente de tot felul [1])".

Metoda psihologică a socotit că poate cuprinde firea esteticului prin stabilirea consecinţelor lui subiective, fiindcă, fie chiar şi în mod inconştient, se punea din punctul de vedere al acelei atitudini prin excelenţă diletantice, care este concentrara internă. La rândul său, teoria simpatiei estetice nu numai că se înrădăcinează în această atitudine, dar o solicită, după cum un alt estetician din şcoala nouă o observă. „Marea primejdie a teoriei simpatetice, scrie în acest sens R. Hamann [2]), este că preţueşte prea puţin forma şi bogăţia percepţiei date în chip nemijlocit şi că printr'o orientare asupra unor sentimente fără obiect, comprimă înţelegerea conţinutului propriu zis al percepţiei. Astfel, simpatia estetică face posibilă nu numai o muzică pentru amuzicali şi o pictură pentru cecitatea formelor şi a colorilor, dar permite şi gustului necultivat să se simtă plin de siguranţă în faţa unor opere dificile, cu singura condiţie de a încerca un sentiment oarecare în legătură cu ele". Hamann socoteşte chiar [3]) că definind esteticul prin valoarea lui expresivă, adică prin ceva ce există înapoia aparenţei pure a obiectului estetic, se înşeală asupra naturii specifice a esteticului, care — după cum vom

1) Op. cit., pg. 15.
2) Aesthetik, 2 Aufl. 1919, pg. 51.
3) Op. cit., pg. 22.

vedea mai târziu — are o semnificație intrinsecă și nu una care se desăvârșește în afară de el.

Critica adusă metodei psihologice în estetică poate fi repetată pentru toate acele metode psihologic-genetic sau sociologic-genetice, care s'au bucurat de o oarecare popularitate în decursul cercetărilor mai noui. Astfel fie că esteticul a fost înfățișat drept rezultatul unui proces psihologic de sublimare a unor tendințe sexuale reprimate, ca în filosofia psihanalitică a artei, fie că el a fost prezentat drept rezultatul unei activități sociale exercitate mai întâiu în alte domenii și pentru alte scopuri, ca d. p. pentru scopuri economice, religioase, etc., în toate cazurile esteticul nu este înțeles în sine însuși, ci în raport cu niște factori care îl anticipează [1]. Metoda psihologic-genetică a psihanalizei, cât și aceia sociologic-genetică intră deopotrivă în rubrica acelei estetice ca „teren de aplicație al altor științe", despre care vorbește Geiger și pe care dorește acum s'o întreacă estetica autonomă.

In sfârșit, noua estetică nu dorește a fi confundată nici cu acea estetică filosofică reprezentată în trecut de un Schelling, Hegel, Schopenhauer sau Ed. von Hartmann. Estetica filosofică, arată Geiger, se comportă față de estetica autonomă, ca filosofia naturii față de una dintre științele ei particulare. După cum acestea din urmă presupun existența naturii exterioare și cercetează legile ei, fără a se întreba dacă natura este aparența unui lucru în sine sau o construcție subiectivă, tot astfel estetica autonomă postulează existența unei valori estetice, a cărei struc-

1) Vd. în acest volum studiile „Arta și Jocul" și „Psihanaliza și Teoria Artei".

tură își propune s'o descrie, fără să mai cerceteze în prealabil dacă ea e o oglindire a suprapământescului în pământesc, după cum socotia Platon sau o manifestare a infinitului în finit, după cum era părerea lui Schelling. Oricât de interesante ar fi aceste probleme, ele trebuesc să rămână în afară de limitele unei estetice ca știință neatârnată.

Dar dacă noua estetică nu dorește a deveni o disciplină filosofică, ea nu năzuește nici către forma unei discipline empirice, adică a unei discipline care nu-și construește generalitățile decât pe baza unui bogat material concret și pe căile metodei inductive. In adevăr, pentru a descrie care sunt proprietățile unui triunghiu, matematicianul n'are nevoe să considere un mare număr de triunghiuri: unul singur îi ajunge. Tot astfel, conchide Geiger, într'o singură simfonie, într'o singură tragedie sau poesie lirică, etc., esteticianul poate recunoaște însușirile esențiale ale simfonicului, ale tragicului, ale liricului, etc.

Cum se numește însă această metodă care nu e descriptiv-psihologică, nici genetic-psihologică, nici genetic-sociologică, nici empiric-inductivă, nici filosofică ? Cum se numește această metodă care socotește a putea cuprinde firea esteticului prin intuiția unui singur obiect frumos ? Este metoda fenomenologică, preconizată de Husserl și aplicată în mai multe domenii ale științelor morale. Unul dintre primii care au aplicat metoda fenomenologică în estetică a fost cercetătorul mort de timpuriu Waldemar Conrad [1]). Prelucrarea șiințifică a unui grup oarecare de

1) Der aesthetische Gegenstand, in Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft III, 1908, 1.

obiecte, scrie Conrad, începe cu descrierea şi gruparea lor sistematică, pentru a trece apoi la cercetarea raporturile cauzale dintre elementele lor componente. Estetica începe ca ştiinţă dela acelaşi punct, dar nu poate trece mai departe, „căci pasul către legile cauzale exacte, pe care îl face fizica teoretică şi himia, ne-ar sili să substituim unei statui sau unei bucăţi muzicale, complexe de atomi sau vibraţii de-ale aerului sau eterului şi în felul acesta să părăsim sfera artisticului şi odată cu aceasta a esteticului". Operaţia descriptivă este în schimb susceptibilă de desvoltare şi în aceasta constă tocmai metoda fenomenologică.

Ce va descrie însă metoda fenomenologică în aplicarea ei la estetică? Ea nu va descrie obiecte concrete, ci obiecte ideale, aşa cum ele apar intuiţiei pure. Fenomenologia distinge în adevăr între obiecte ale percepţiei şi obiecte ale intuiţiei. Cele dintâiu sunt date în experienţă, pe când cele din urmă există într'o regiune suprasensibilă, de unde împrumută înţelesul lor şi celor din urmă. Astfel când pronunţ cuvântul om, pot înţelege acest om oarecare, pe care împrejurările vieţii mi-l scoate în cale, dar pot înţelege şi pe omul în genere, ideia de om, esenţa lui. O expresie are în adevăr o îndoită intenţie, dintre care una *semnifică* şi alta *denumeşte.* Dar numai prin asimilarea denumirii cu semnificaţia, a obiectului concret cu cel ideal se realizează în noi conştiinţa despre un lucru oarecare. Dintre aceste două aspecte, fenomenologia nu va reţine decât obiectul ideal, aşa cum el poate fi cuprins în intuiţia pură şi în desăvârşită neatârnare de realizarea lui concretă. Estetica fenomenologică nu va

descrie deci — după cum am observat şi mai sus — cutare sau cutare simfonie, tragedie sau poesie lirică, ci esenţa lor ideală. S'ar putea crede că aceste esenţe reputate a fi cuprinse prin intuiţia pură, nu sunt în realitate decât produsul unor inducţii operate asupra unui material concret. Inducţia este însă în aceste cazuri insuficientă, observă Geiger, ,,că pentru a putea recunoaşte tragicul în producţia unui poet oarecare, trebue să fim mai dinainte şi în mod implicit familiari cu esenţa tragicului" [1]. Dar esenţialităţile fenomenologiei nu sunt nici produsul unor speculaţii deductive, obţinute într'un fel pe care estetica l-a abandonat mai de mult. Ele sunt în adevăr rezultate ale intuiţiei pure, în contact cu realităţile concrete, deşi neatârnate de ele.

M. Geiger recunoaşte că metoda fenomenologică n'are obicinuitul caracter *democratic* al metodelor care operează în ştiinţele naturii. In acestea din urmă, este suficient acel grad de aplicaţie necesar strângerii materialelor, unit cu o anumită înzestrare logică, pentru ca oricine să poată atinge rezultatele căutate. In ştiinţele istorice însă aceste condiţii nu mai sunt suficiente. Căci deşi cineva poate strânge tot materialul necesar cunoaşterii unor personalităţi ca Wallenstein, Richelieu sau Frederic-cel-Mare, înţelegerea lor intimă cere un adaos de însuşiri mai fine, pe care mânuirea câtorva categorii psihologice superficiale nu le poate înlocui. Acelaşi fel *aristocratic*, ba chiar într'o măsură sporită, caracterizează mânuirea metodei fenomenologice. Aplicarea ei cere cercetătorului un plus de însuşiri mai rare. Dar M. Geiger observă cu drept cuvânt că ,,natura

1) Op. cit., pg. 144.

aristocratică a metodei fenomenologice înseamnă o dificultate pentru folosirea ei, dar nu o obiecţie împotriva îndreptăţirei ei" [1]). Cu aceste precizări ne putem întreba acum în ce fel se înfăţişează obiectul estetic în lumina metodei fenomenologice ? Este ultima întrebare la care trebue să răspundem pentru a completa imagina mişcării de autonomizare a esteticei, încercată în aceste pagini [2]).

---

1) Op. cit., pg. 152.

2) După cum vedem, estetica fenomenologică se întâlneşte in expunerea problemei cu „obiectivismul" estetic, despre care a fost vorba mai sus. Imprejurarea a fost recunoscută anume de M. Geiger (Zugänge zur Aesthetik, pg. 142) când scrie: „Estetica fenomenologică stă în întregime pe terenul acelui obiectivism, a cărui valoare Dessoir a pus-o în lumină în mod programatic... şi căruia Utitz i-a consacrat o cercetare amănunţită". Cu toate acestea Geiger s'a oprit adeseori şi în faţa problemelor trăirii şi plăcerii estetice. In rândul studiilor închinate acestor chestiuni trebuesc trecute primele trei capitole ale lucrării citate şi care alcătuesc partea ei cea mai de seamă. Punctul de vedere psihologic nu este deci socotit de Geiger cu totul inoperant, de vreme ce îl foloseşte într'o măsură atât de largă. Geiger a căutat dealtfel să înlăture contrazicerea de care ar fi putut să fie învinovăţit, lămurind în prefaţa cărţii sale, că dacă „estetica este o ştiinţă orientată către obiect, drumul către estetică duce prin psihologie". Afirmaţia trebue însă înţeleasă ca o simplă abilitate, căci părerea lui Geiger a fost totdeauna alta. Chiar în prefaţa care termină atât de neaşteptat, citim: „efectul specific artistic nu poate fi înţeles decât după ce structura obiectivă a artei va fi fost considerată". De altfel, cu un deceniu şi jumătate mai de vreme, în importanta cercetare pe care Geiger a consacrat-o plăcerii estetice (Beiträge zur Phänomenologie des aesthetischen Genusses, in Iahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, hgb. von Ed. Husserl, I. Bd., Teil II, 1913, ed. II, 1922), întrebându-se dacă studiul obiectului estetic trebue să preceadă pe acela al con-

IV

Obiectul estetic pe care-l va cerceta estetica fenomenologică aparține lumii esențelor. El este esențialitatea estetică. Această esențialitate estetică o realizează arta, deși, după cum am văzut, conținutul total al artei nu este numai de caracter estetic. Cercetarea fenomenologică va considera așa dar esențialitatea estetică în artă. In această privință un punct de plecare se putea găsi în Kant, cu toate că observațiile sale asupra frumosului priveau în primul rând varietatea lui naturală. „Critica Judecății" propunea în adevăr o înțelegere a frumosului ca o „finalitate fără scop" și ca obiectul unei plăceri „fără concept". Frumosul

---

secințelor lui subiective sau dimpotrivă, răspundea răspicat: „o cercetare fenomenologică a plăcerii estetice, care ar vrea să țină seama de toate laturile ei, ar trebui să înceapă cu o analiză amănunțită a obiectului estetic. Sentimentele, adică evenimentele subiective care alcătuesc plăcerea pe care ne-o procură o poesie lirică, această multiplicitate de dispoziții, excitații, acte de simpatie, nu se poate înțelege decât prin substratul obiectiv pe care îl constitue poesia ca atare, adică desfășurarea, calitățile ei obiective și valorile ei". Dacă totuși Geiger a încercat o fenomenologie a plăcerii estetice înaintea uneia a obiectului estetic, lucrul se datorește faptului de a fi observat că în totalul stărilor sufletești pe care arta le trezește, există fără îndoială o mulțime de stări variabile, dependente de deosebirile de structură ale obiectului, dar și o stare invariabilă oricare ar fi particularitățile operii și anume plăcerea estetică în sens restrâns. Studiul acesteia îl socotea Geiger posibil chiar înaintea analizei obiectului estetic. Pe de altă parte el îl socotea posibil chiar cu mijloacele fenomenologiei, al cărui domeniu nu e constituit prinurmare numai de esențialitățile ideale ale feluritelor obiecte estetice. Opera lui Geiger pune astfel față în față o serie de puncte de vedere al căror acord nu e încă operat.

constitue astfel exemplul unei alcătuiri pline de unitate şi economie, în tocmai ca organismele vii, fără totuşi ca vreun scop oarecare să fie deservit prin aceste însuşiri ale structurii lui, cum despre cazul organismelor vii se poate afirma. Pe de altă parte, obiectul frumos nu este subordonat niciunui concept, contemplarea simplei lui aparenţe se îndestulează în sine. Frumuseţea aşa dar nu înseamnă nimic şi nu aspiră către ceva : ambele aceste însuşiri revin în caracterizările lui Kant.

Acelaşi punct de vedere reapare în formula unui gânditor ca Ionas Cohn [1]) care vorbeşte de valoarea *intensivă* a frumosului, pe care o opune valorii *consecutive* a adevărului şi binelui. Aceiaşi vedere o reîntâlnim la un fenomenolog ca R. Hamann când vorbeşte de caracterul „autotelic" al frumuseţii şi de semnificaţia ei intrinsecă. Când în adevăr, spune Hamann, consider un conţinut al unei percepţii oarecare, de pildă un câmp semănat cu grâu, acesta poate avea pentru mine o semnificaţie agrară, botanică, etc., după conceptul cu care îl pun în legătură. Conţinutul percepţiei are în acest caz simpla valoare a unui semn. Această semnificaţie este însă eterogenă (Fremdbedeutung), căci ea se desăvârşeşte în afară şi dincolo de conţinutul dat al percepţiei. „Există însă, scrie Hamann [2]), conţinuturi de-ale percepţiei care pot avea o semnificaţie ca atare, ca atunci când suntem cufundaţi într'o privelişte sau într'o compoziţie tonală, dă-

1) Allgemeine Aesthetik, 1901.

2) Zur Begründung der Aesthetik, in Zeitschrift für Aesth., etc., X, 1915, 2.

ruindu-ne lor cu atenţia noastră, lăsându-ne cuceriţi de ele într'un chip plăcut sau neplăcut sau când în faţa unor conţinuturi perceptive cu o semnificaţie eterogenă identică, dar cu o structură optică, acustică, tactilă deosebită, preferăm pe unul din ele, îl ascultăm sau îl privim cu mai multă plăcere pe unul anumit. Apare astfel tema epistemologică de a cerceta, sub ce condiţii conţinutul unei percepţii dobândeşte o semnificaţie proprie (eigenbedeutsam) sau, după cum mai putem spune, devine ţinta şi scopul propriu al contemplării [1]). Se ridică întrebarea despre *semnificaţia proprie a conţinuturilor perceptive*. Ştiinţa care tratează despre acestea este estetica".

Din definirea generală a obiectului estetic ca o valoare „autotelică", înzestrată cu o semnificaţie intrinsecă, rezultă o serie de caractere particulare, pe care Hamann le pune deasemeni în lumină. Cercetarea sa se întruneşte în acest punct cu aceia a altor fenomenologi sau a unor gânditori înrudiţi, pentru a integra corpul posibil de adevăruri ale unei estetice noui. Astfel, din împrejurare că obiectul estetic n'are o semnificaţie eterogenă, rezultă ceeace Hamann numeşte unicitatea lui (Einzigkeit des aesthetischen Gebildes). O căprioară zărită de vânător este aceiaşi, oricare ar fi poziţia şi atitudinea în care ea se oferă percepţiei

1) O problemă interesantă pe care doreşte Hamann s'o soluţioneze este deci aceea a mijloacelor întrebuinţate îndeobşte pentru a obţine excluderea semnificaţiilor eterogene şi prinurmare crearea semnificaţiei intrinsece a obiectului estetic. Aceste „condiţii de realizare ale esteticului" sunt pentru Hamann (Zur Begründung der Aesthetik, pg. 143 urm., Aesthetik, pg. 22 urm.) în număr de trei şi anume *izolarea, concentrarea* şi *intensificarea* percepţiei.

lui. Conţinutul percepţiei semnifică în toate cazurile aceiaşi fiinţă şi anume căprioara. Pentru privirile în care se constitue însă obiectul estetic, căprioara devine cu fiecare schimbare a atitudinei ei altceva şi anume un obiect unic şi de neînlocuit. Ba chiar sensul intrinsec estetic al obiectului rămâne acelaşi chiar dacă nu ştiu că este o căprioară. Contemplarea simplului joc al liniilor şi formelor îmi ajunge.

Din felul unic şi de neînlocuit al obiectului estetic rezultă apoi imposibilitatea teoretică de a-l descrie, căci este cu neputinţă de a înlocui obiectul dat în percepţie, cu un semn care să-l reprezinte, fără ca în acelaşi timp obiectul ca atare să nu dispară. Din acest punct de vedere estetica este imposibilă ca ştiinţă. Căci pe câtă vreme în ştiinţele naturii, în morală sau drept, conceptele manipulate pot sta în locul obiectelor semnificate prin ele, împrejurarea devine imposibilă pentru cazul obiectelor estetice. Estetica, încheie atunci Hamann, nu este posibilă decât ca o parte a teoriei cunoaşterii şi anume ca aceia care îşi propune să întemeieze judecăţile perceptive cu o semnificaţie intrinsecă, după cum cealaltă parte a teoriei cunoaşterii încearcă acelaşi lucru pentru cazul judecăţilor operante în ştiinţele realului.

Dar din autotelismul obiectului estetic mai rezultă pentru Hamann o consecinţă importantă. Despre obiectul estetic nu se poate astfel spune nici că e *real*, nici că e *adevărat*. Realitatea e un predicat pe care-l acordăm lucrurilor, considerate în raport cu noi, cu nevoia noastră de a le manipula, nu în ele însele, după cum se întâmplă în cazul contemplării obiectelor estetice. „Atâta timp, scrie Hamann, cât nu doresc decât

să contemplu figura, pe care o numesc om, este cu totul indiferent dacă privesc această figură ca realitate sau ca reflexul unei realităţi. Numai atunci când am intenţia să o mânuesc, să mă apropii sau să mă îndepărtez de ea, figura, căreia îi împrumut predicatul real, înseamnă altceva decât reflexul ei". Dar obiectul estetic nu este nici adevărat sau fals, căci îndată ce el ar deveni una din două şi-ar pierde semnificaţia lui intrinsecă, pentru a mijloci o semnificaţie existentă în afară de el, adică pentru a deveni un semn. „Astfel un portret, care poate fi foarte bun ca atare, nu este încă un obiect estetic, dacă cer dela el asemănare, potrivire cu modelul ; estetic devine el numai când îl consider în conţinutul intrinsec al umanităţii lui". Dacă totuşi se poate vorbi de un adevăr estetic al artei, el trebue deosebit de adevărul ei logic, pentru a nu mai însemna decât unitatea şi coherenţa ei intimă [1]).

Faptul însă că obiectul estetic nu este nici real, nici adevărat, nu înseamnă însă că el este iluzoriu, după cum au afirmat-o la vremea lor un Siebeck sau un Ed. von Hartmann. „Iluzoriu numesc eu, scrie Hamann [1]), un obiect numai când interesându-mă de existenţa lui, sunt desamăgit în acest interes al meu. A afirma că obiectul estetic ar fi iluzoriu şi că în trăirea estetică am contempla însăşi realitatea ca iluzie, ar însemna să afirmăm că concepem obiectul estetic ca inferior din punctul de vedere al experienţei practice şi teoretice a vieţii. Faptul că nu purtăm niciun interes existenţei obiectului estetic, nu înseamnă nici decum că el ne poate interesa ca iluzie, căci iluzia presupune totuşi

---

1) Aesthetik, pg. 48.

interesul pentru realitate". In acelaşi fel respinge şi M. Geiger orice estetică iluzionistă, când scrie [1]: „In momentul în care introduc ideia de iluzie în estetică... introduc şi punctul de vedere al realităţii. Considerat însă din latura fenomenologică obiectul estetic nu este iluzie. Intr'o iluzie — ca de pildă când socotim că luna are mărimea unei farfurii — atribui fenomenului o realitate, pe care el nu o posedă. Din punct de vedere estetic însă peisagiul dintr'un tablou nu este conceput ca o realitate, care se devedeşte apoi ireală, ci ca un peisagiu *figurat* (dargestellt), ca un peisagiu care este dat ca figurat".

Ieşirea fenomenologilor împotriva ilusionismului estetic este oportună întrucât asigură cu un plus de argumente autonomia esteticului şi prin urmare a esteticei. Dar această ieşire era cu atât mai necesară cu cât ilusionismul estetic produsese tocmai la începutul epocei pe care o urmărim aci, curioasa construcţie a lui Konrad Lange [2]), pentru care arta se complecta din conjugarea a două serii de factori, dintre care una stârneşte iluzia şi cealaltă o răspândeşte, prilejuind astfel în spiritul contemplatorului o stare de pendulare, o adevărată „autoiluzionare conştientă". Mai înainte însă de orice verificare psihologică a unor astfel de stări de spirit, închipuite mai de grabă pentru nevoile teoriei, decât observate cu adevărat, critica fenomenologilor eliminând ideia de iluzie din estetică, ruinează şi încercarea atât de arbitrară a lui Lange.

In sfârşit, stabilirea raportului de exclusivitate din-

1) *Zugänge zur Aesthetik*, pg. 140.
2) Das Wesen der Kunst, 1901.

tre estetic şi real, se întoarce cu noui temeiuri în favoarea metodei fenomenologice în estetică. Dacă, în adevăr, fenomenologia, adică metoda de descriere a esenţialităţilor ideale, putea găsi un teren adecuat de aplicare, acesta trebuia să fie tocmai a obiectelor estetice, a căror existenţă este de o calitate pur ideală. Idealitatea obiectului estetic este iarăşi un punct de vedere în care esteticienii contimporani, provenind de data aceasta din tabăra fenomenologilor sau din tabere înrudite, se întâlnesc adeseori. Astfel un St. Witasek [1]) a isbutit să pună în lumină idealitatea frumosului (pe care trebue să-l înţelegem aci ca esteticul în sens general), din trei puncte de vedere felurite. Frumosul este astfel ideal, mai întâiu pentrucă are simpla realitate spirituală a unui conţinut de conştiinţă. O catedrală este în adevăr de piatră, dar nu şi frumuseţea ei. In faţa unei catedrale frumuseţea este prezentă, dar nu se cufundă cu realitatea materială a obiectului care o mijloceşte. Ea se constitue abia prin actele de reprezentare, gândire şi simţire ale unui subiect şi are prin urmare o pură realitate spiritual-ideală. Frumosul este apoi o configuraţie (Gestalt) şi din acest punct de vedere el nu se poate confunda cu realitatea materială care îl poartă. Astfel un acord muzical este ceva deosebit şi mai mult decât suma sunetelor care îl compun. Niciodată nu voi putea reconstitui din simpla însumare a acestor sunete configuraţia, structura acordului. Configuraţia este tocmai produsul unei reacţii a spiritului, provocată fără îndoială de anumite date materiale, cu care însă ea

1 *Grundzüge der allgemeinen Aesthetik*, 1904.

nu se poate identifica. In fine, frumosul este ideal, pentrucă este *extraobiectiv* (aussergegenständlich), nu este dat în mod necondiționat odată cu percepția obiectului. Astfel, un țăran poate trece de nenumărate ori pe lângă un peisagiu, fără să remarce vreodată frumusețea lui. Tot astfel un muzicant dintr'o orhestră poate executa de nesfârșite ori o partitură, fără să observe totuși frumusețea ei. Ambele cazuri ne dovedesc că frumusețea nu este identică cu suportul ei material, că ea este extraobiectivă, cum spune Witasek, și prin urmare de un caracter cu totul ideal.

Idealitatea esteticului despre care vorbește Witasek este de o natură mai mult psihologică ; ea aparține aceluiași nivel în care se așează toate conținuturile conștiinței. Trebue să deosebim deci între această idealitate și aceia despre care vorbesc fenomenologii. Dacă totuși apropierea s'a putut face aci, lucrul se explică prin intenția de a arăta cum cercetarea nouă, pornind din puncte de vedere deosebite, ajunge la noțiuni înrudite, dacă nu identice. Idealitatea fenomenologică a esteticului este de natură intențională. Astfel obiectul estetic care este o simfonie, arată Conrad [1]) nu este identic nici cu manuscriptul ei, nici cu flueratul amatorului care reproduce câteva tacturi din ea pentru a ni-o aminti, nici chiar cu execuția ei muzicală de un grad mai mic sau mai mare de perfecțiune, pentrucă toate aceste acte materiale ne-o semnifică deopotrivă. Căci faptul că toate aceste acte materiale ne-o semnifică, înseamnă că niciuna din ele nu se confundă cu ea și că prin urmare obiectul estetic care

1) Op. cit., pg. 77.

este o simfonie are simpla realitate ideală a unei semnificaţii, capabilă să fie intuită prin metoda fenomenologică.

Analiza noastră a pus în relief două caracteristice fenomenologice ale obiectului estetic, pe care împrumutându-le din isvoare deosebite, le putem acum întruni. Pentru fenomenologie aşa dar obiectul estetic este pedeoparte sustras complexului practic şi teoretic al experienţei, este, cum am spune, areal; iar pedealtăparte el posedă idealitatea intenţională a unei semnificaţii. Cu aceasta însă am obţinut o caracterizare cu totul generală a obiectului estetic. Fenomenologia poate însă încerca să caracterizeze şi obiecte estetice mai particulare, ca de pildă muzica, plastica sau poesia, după cum de altfel Waldemar Conrad a făcut în seria studiilor sale [1]). Ba chiar fenomenologia îşi poate propune studiul unor obiecte estetice încă mai particulare, cum ar fi balada, simfonia sau feluritele genuri ale desemnului, etc. [2]). In toate aceste cazuri fenomenologia doreşte să stabilească structurile ideale ale feluritelor moduri ale artei şi în felul acesta întreprinderile ei am văzut că se unesc cu orientările „obiectivismului" estetic. Limitele studiului nostru nu ne îngădue să înfăţişăm tot ce s'a obţinut în această privinţă. Noua îndrumare are dealtfel totul de sperat dela viitorul ei şi studiul nostru se poate mulţumi deocamdată cu analiza temeiurilor pe care se sprijină amintitele rezultate în curs de desfăşurare.

---

1) Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft, III, 1908, 1, 4, IV, 1909, 3.

2) Vd. M. Geiger, Zugänge zur Aesthetik, pg. 143.

V

Este timpul să aruncăm o privire în urmă pentru a aduna într'un singur mănunchiu rezultatele cercetării noastre și pentru a încerca să câștigăm o atitudine critică față de ele. Studiul nostru a arătat deci că mișcarea de autonomizare a esteticei, în cadrul cugetării germane și în decursul ultimului sfert de veac, s'a efectuat printr'o serie de momente, care uneori s'au întrepătruns chiar în spiritul unuia și aceluiași gânditor, dar pe care noi le-am distins, pentru a le face să se urmeze într'o limpede serie de patru tacturi succesive. Am arătat astfel cum printr'o analiză mai pătrunzătoare a noțiunii de frumos în artă și natură s'a putut ajunge la încheierea că atâtea elemente extraestetice intră în acesta din urmă, încât estetica ar trebui mai de grabă să-și interzică a le cerceta. Limitată în fața fenomenului artistic, estetica a trebuit să recunoască însă că nici arta nu este în întregimea ei estetică. Toate problemele puse de unirea artei cu viața religioasă, morală, filosofică, socială, etc., au fost deci cedate așa numitei „științe generale a artei", pentruca esteticei să-i rămână un domeniul mai restrâns, dar autonom, studiul esteticului pur. Cum însă acesta din urmă era studiat la începutul veacului nostru cu mijloacele psihologiei, dând impresia că estetica nu este decât un capitol special al acestei din urmă științe, s'a arătat mai departe că esteticul în artă are o viață obiectivă, neatârnată de răsunetul ei subiectiv. Această precizare era cu atât mai oportună, cu cât resolvarea esteticului în psihologic atrăgea după sine o atitudine estetică inadecuată, încuraja un anumit

vag sentimentalism, în care este menită să se piardă conştiinţa valorilor originale ale plăsmuirii artistice. Pentru a cuceri însă definitiv autonomia esteticului şi odată cu aceasta dreptul la autonomie al esteticei, trebuia arătat că obiectul estetic nu aparţine lumii experienţei noastre comune, că el există în planul ideal al semnificaţiilor. In întemeierea acestui ultim punct de vedere fenomenologia şi-a câştigat merite deosebite.

Procesul de eliberare a esteticului şi de autonomizare a artei, descris în aceste pagini, este important întrucât ne priveşte, pentru nişte motive care n'au plutit totdeauna înaintea promotorilor lui. O piedică serioasă în elucidarea problemelor de estetică a stat adeseori în faptul că nu s'a observat cu destulă limpezime câte straturi de valori şi interese felurite intră în compoziţia fenomenului artistic. Astfel controversele populare relative la problema dacă arta manifestă sau nu tendinţe practice şi dacă ea trebue înţeleasă în cadrul ambianţei ei istorice sau ca o pură creaţie extratemporală, provine din faptul că nu se luminase în deajuns natura ei deopotrivă estetică şi extraestetică. Amintitele controverse nu-şi mai au însă locul, astăzi când structura artei a fost mai bine descrisă. Autonomizarea esteticei prezintă deci pentru noi interesul că lasă în studiul artei un loc bine garantat şi altor metode şi puncte de vedere, decât cele propriu zis estetice. Eliberarea esteticului a adus cu sine şi eliberarea celorlalte momente cuprinse în artă. Pentrucă ştim bine acum ce este estetic în artă, nu mai putem confunda ceeace este cultural-istoric în artă cu ceeace este estetic în ea. Limitele sunt acum stabilite şi autonomia esteticei atrage după sine şi îndreptăţirea celor-

lalte puncte de vedere cu care cel estetic se putea ciocni în trecut. Este de sperat deci că cercetarea viitoare va întreprinde anchete complete asupra artei, în care să se poată însuma rezultatele obținute din toate perspectivele în care ea poate fi considerată. Astăzi ne găsim pe acest drum și urmându-l, este sigur că estetica viitorului va renunța la forma dogmatică, pe care o producea în trecut tendința de a generaliza pe temeiul unuia singur dintre momentele artei. Estetica viitorului este mai probabil că va lua forma critică, conștientă de multiplicitatea internă a fenomenului artistic și tolerantă față de oricare dintre metodele care își pot aduce foloasele lor.

Dar autonomizarea esteticului, în felul întreprins de fenomenologi, este legată de unele dificultăți, pe care nu dorim nici decum să ni le ascundem. Dacă în adevăr estetica fenomenologică nu dorește să descrie de cât obiecte estetice ideale, cum va regăsi ea calea către feluritele creații particulare, pe care istoria artei le propune meditației noastre ? Știind ce este obiectul estetic în general și când vom ști pe rând ce este muzica, apoi muzica de cameră, apoi quatorul, nu vom avea încă toate elementele necesare pentru înțelegerea artistică a cutărui quator de Beethoven. Ba chiar, oprindu-ne atenția asupra structurilor ideale, din regnul semnificațiilor, găsim drumul închis către comprehensiunea operelor concrete. In fine, cunoscând esența ideală a muzicei, nu vom stăpâni încă niciun element necesar înțelegerii evoluției muzicii în lumea modernă. Intre fixitatea structurilor ideale și devenirea vieții muzicale istorice există cu alte cuvinte o prăpastie pe care fenomenologia nu ne ajută nici decum s'o umplem.

Dificultatea a apărut fenomenologilor înşişi şi astfel M. Geiger[1]) a recunoscut nevoia de a „îndulci ideia platonică (cu care el compară semnificaţiile ideale ale fenomenologiei) cu un adaos de spirit hegelian". Astfel, oricare ar fi meritele intuiţiei semnificaţiilor statice ale fenomenologiei, considerarea artei din punctul de vedere al devenirii ei trebue adăugată cercetării, pentruca inteligenţa noastre să ajungă a stăpâni fenomenul artistic până în ultima lui adâncime. Intrunirea acestor două perspective va fi o altă preocupare a esteticei viitorului.

---

1) Op. cit., pg. 150.

IDEILE ESTETICE ALE LUI TITU MAIORESCU

Printre cercetările lui Titu Maiorescu, studiul dela 1867 „O cercetare critică asupra poesiei române” este acela care cuprinde formularea principiilor estetice care i-au călăuzit activitatea. Reflecțiile din articolul „Comediile d-lui Caragiale” (1886) și din polemica cu C. Dobrogeanu-Gherea, singurele care revin asupra unor chestii teoretice, se cuprind în esență tot în acel prim studiu.

Pentru examinarea ideilor estetice ale lui Titu Maiorescu ne putem așa dar restrânge la acest unic text, fără riscul de a lăsa laoparte adausuri esențiale. Maiorescu a scris puțin și a ajuns încă dela început la acea perfecție rece care l-a caracterizat și mai târziu. Poate că aici stă și taina debitului său restrâns. Găsindu-se dela început, el n'a mai resimțit trebuința acelei cercetări de sine în care stă imboldul principal al activității literare. Din prima sa lucrare, ca și cum aceasta ar fi fost cea din urmă, cercetătorul de azi poate defini contribuția lui și poate măsura drumul pe care știința l-a străbătut de-atunci.

I

Inspirat de estetica hegeliană, Maiorescu defineşte frumosul ca pe „manifestarea ideii în materie sensibilă". Vom vedea mai târziu că ceeace înţelege Maiorescu prin idee sunt de fapt sentimentele şi pasiunile. „Materia sensibilă" o alcătuesc imaginile pe care sunetul cuvintelor le trezeşte în fantazia noastră. Pe când vorbirea curentă şi ştiinţifică, din necesitatea extinderii unui cuvânt la mai multe obiecte de acelaş fel, pierde contactul cu obiectele individuale şi se leapădă treptat de „amintirile sensibile" care la început o împovărau, pentru a deveni abstractă şi rece, singură vorbirea poetică menţine acel contact şi obţine cu fiecare expresie o imagine plină de căldura şi forţa percepţiunii concrete. Pe când între cuvânt şi semnificaţia lui, vorbirea curentă şi ştiinţifică stabileşte o simplă legătură intenţională, poesia reuşeşte să le topească laolaltă în aşa fel încât sunetul unuia vrăjeşte prezenţa celeilalte. De unde recomandaţia ca „poetul (să nu mai întrebuinţeze) toate cuvintele limbii simplu aşa precum sunt admise astăzi pentru însemnarea obiectelor gândirii lui, ci... să le ilustreze cu epitete mai sensibile, sau să le învieze prin personificări, sau să le materializeze prin comparaţii, în orice caz însă să aleagă dintre toate cuvintele ce exprimă aproape acelaş lucru, pe acele, care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate potrivită cu închipuirea fantaziei sale" ! Aşa dar prin epitea, personificare, comparaţie sau pitoresc, poetul este dator să redea cuvântului sensibilitatea pe care întrebuinţarea zilnică şi progresele logice i-au răpit-o .

Ajungând la aceste concluzii, Maiorescu se găsia de fapt în spiritul celei mai vechi tradiții estetice. Este cunoscută încă din antichitate, poate dela Simonide, concepția după care pictura este o poesie mută, după cum poesia este o pictură vorbitoare. Părerea aceasta se bucură de o autoritate nediscutată tocmai până la Lessing („Laokoon", 1766) care îndrăzni cel dintâiu să se ridice împotriva ei. Concluziile lui Lessing sunt însă mult mai apropiate de vechea părere pe care se ridica s'o combată, decât el însuși își închipuia. Căci deși Lessing este acela care mai întâiu distingând între artele de succesiune și cele de simultaneitate cerea mijloace felurite pentru fiecare din ele, scopul lor comun rămânea acelaș ca și în concepția antică: evocarea sensibilă a obiectului. Poesia se condamnă la o sforțare obositoare și improductivă, câtă vreme, întrecându-se cu pictura, ea năzuește către prezentarea simultană a obiectelor. Potrivită cu natura succesivă a limbagiului este descrierea activă a lucrurilor în felul în care a excelat Homer, când, pentru a ne face *să vedem* sceptrul lui Agamemnon, el ne spune mai întâiu cum spectrul acesta *a devenit*. Vechea înțelegere a poesiei ca experiență vizuală supraviețui așa dar și criticei lui Lessing. Nici obiecțiile lui Herder puțin timp după ce Lessing își făcu cunoscute ideile sale, nici acelea mai târzii ale lui W. v. Humboldt nu mai putură s'o compromită. Ea rămase și mai departe victorioasă până când cercetărie lui Th. A. Meyer [1]) și M. Des-

1) Das Stilgesetz der Poesie, 1901.

soir [1]) reuşiră s'o disolve definitiv şi să orienteze spiritele către un nou fel de a înţelege caracterul intuitiv al limbii.

Dar mai întâiu este de observat că nici reprezentarea sensibilă către care se concentrează sforţarea atenţiei, necum aceea chemată întâmplător de cuvânt, nu reproduc cu fidelitate caracterul obiectului extern corespunzător. Este în firea unei anumite tendinţe a artei contimporane să pună accentul nu pe percepţiunea lumii ci pe reprezentarea ei. Deaci acele siluete care se ridică predominante chiar în ciuda legilor perspectivei sau acea ţesătură confuză de elemente din care se desprinde cu o ciudată claritate un singur amănunt. Toate aceste particularităţi, care ne surprind în pânzele unora din cei mai noui artişti, alcătuesc un interesant document psihologic pentru ceeace s'a numit „fenomenologia reprezentărilor". Ele ne arată, şi sunt cel puţin din acest punct de vedere documentar demne de luat aminte, că logica reprezentărilor nu se suprapune logicei formelor externe şi a relaţiilor lor; că avem a face mai degrabă cu o logică sentimentală care distribue cantitatea sau gradul de limpezime după interesele momentane ale sufletului. Un copil care va desemna pe militarul la care l-au izbit forma, strălucirea şi sunetul pintenilor, va da acestor pinteni o mărime uneori superioară restului siluetei pe care o desemnează. La fel va face în multe alte împrejurări şi persoana adultă care, silindu-se să transcrie grafic

1) Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906, pg. 353—368.

reprezentarea sa, se va feri să amestece ceeace știe ea mai dinainte și în mod general despre obiectul care i s'a înfăți.at. Cum se va putea întâmpla altfel cu reprezentările sensibile pe care le va chema în mintea noastră cuvântul? Este imposibil ca ele să se acopere complet cu imagina cândva actuală a obiectului. Este cu neputință ca poesia să devină vreodată o pictură vorbitoare. Niciodată nu va putea să dea imagina distinctă a lucrurilor, chiar dacă va întrebuința mijloacele unei descrieri active după cum cerea Lessing.

Dar nici măcar către această confuză și irațională imagine nu are poesia totdeauna dreptul să țintească. Limba este un instrument încărcat cu o virtualitate independentă, deși analoagă percepțiunii concrete. Când pronunț un cuvânt sau o expresie pentru care există un obiect corespondent în natură, eu pot să mi-l reprezint numai în forma ștearsă și irațională pe care am amintit-o mai sus sau din recunoașterea lui poate chiar să lipsească orice urmă de amintire sensibilă și cu toate acestea el să descarce în sufletu-mi acelaș curent de energie sentimentală ca și cum obiectul corespunzător s'ar găsi de față sau ca și cum reprezentarea lui ar avea o limpezime desăvârșită. Ba uneori ordinea faptelor este contrarie: cuvântul descarcă mai întâiu curentul sentimental din care mai apoi se desvoltă părerea unei intuiții concrete. Mi se pare că văd obiectul despre care vorbește poetul, pentrucă m'a făcut să resimt tot conținutul sentimental pe care el este în stare să-l trezească în sufletul meu. In aceasta sta importanța descoperirii lui Th. A. Meyer.

Şi pentru a lua exemple din literatura română. Când Eminescu notează :

Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l îl străbate;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate

sau când construind pe latura fantaziei acustice, scrie poezia „Peste vârfuri" :

Peste vârfuri trece lună
Codru 'şi bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună, etc.

nu este necesar, cetind versurile acestea, să-mi reprezint nici strălucirea lacului, nici sunetul cornului. Şi dacă o imagine sensibilă este chemată totuş la vieaţă, ea nu trebuie să se suprapună cu lucrul acela din natură, care lui Eminescu i se va fi arătat. Cu fiecare cetitor imaginea aceasta se va putea schimba; după natura şi bogăţia experienţei sensibile pe care fiecare dintre aceştia o aduc sau după gradul predispoziţiei lor optice sau acustice, imagina va fi când mai lămurită şi când mai confuză, când mai strălucitoare şi când mai stinsă. Uneori (dacă este permis a prevedea ceva în acest domeniu în care numai neprevăzutul stăpâneşte) se va desprinde mai clar din imagina lacului, jocul luminos al suprafeţei lui brăzdate de unde sau massa compactă de ape luminate până în adâncuri; vor putea apărea pietrele rotunjite ale fundului, o salcie, o barcă, într'atât de mare este libertatea de contribuţie a imaginaţiei. Dar s'ar putea

să nu apară nimic din toate acestea. Poesia va continua să lucreze cu aceeaş putere de convingere sentimentală ca şi cum lacul ar fi de faţă şi sunetul cornului s'ar auzi. Va vorbi în noi, şi fără această prezenţă, singurătatea acelei nopţi inundate de clarităţi lunare şi sufletul nostru se va lăsa câştigat de acea contagiune patologică prin care muzica îl disolvă şi-l îndeamnă către moarte. Fără ajutorul nici unei imagini, conţinutul sentimental se va desfăşura întreg şi din productivitatea specială a acestei stări de spirit, ochiul interior va crede un moment că contemplă imagina, când efectiv ea nu i se arată niciodată.

Care sunt aşa dar mijloacele acestei minunate limbi poetice care poate reda tot conţinutul sentimental al realităţii chiar în lipsa reprezentării ei? Epitetul, comparaţia şi metafora au cu totul o altă funcţie decât aceea pe care, împreună cu toţi esteticianii timpului, Maiorescu le-o acorda. Când Eminescu scrie :

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni bată-i vina .

nu obrajii rumeni ai lui Cătălin apar închipuirii noastre, ci farmecul copilăresc al băiatului care trezia complexe noui în sufletul Cătălinei ne vorbeşte şi nouă. Nu aşa dar către expresii sensibile sau către cuvinte pitoreşti va trebui să se îndrepte silinţa principală a poetului. Ceeace trebuie să-l preocupe în primul rând va fi găsirea expresiei energice, cu răsunetul vibrant şi profund, prins într'o ţesătură ritmică încărcată cu un dinamism puternic. Pentru a ne înţelege mai bine, să cetim una din poesiile lui Paul Claudel din „Vers d'Exil" (1895) în care numai cu

greutate se va putea găsi vre-o aluzie sensibilă şi în care simţirea tragică a omului care se abandonează puterii justiţiere a Divinităţii ni se manifestă prin-tr'un limbagiu abstract :

Tu m'as vaincu, mon bien-aimé : Mon ennemi,
Tu m'as pris dans les mains mes armes une à une.
Et maintenant je n'ai plus de défense aucune,
Et voici que je suis un devant vous, Ami !

Să observăm bogăţia oarecum inepuizabilă a ideii care pentru a se exprima, recurge la contrastele: Mon ennemi-ami. Convertirea religioasă porneşte dela o criză sguduitoare a personalităţi, în care toate iluziile orgoliului omenesc se năruesc până ce, supus, sufletul se dă întreg puterii lui Dumnezeu. Victoria Dumnezeirii este înfrângerea noastră. Credinciosul măsoară adâncimea conştiinţei sale mistice cu intensitatea împotrivirii sale iniţiale. Pe culmea avântului către Dumnezeu îl turbură amintirea tragică despre dezastrul personalităţii sale umane. Un suspin profund se amestecă în bucuria cea mai înaripată. Ne întrebăm dacă acest complicat sentiment s'ar fi putut în adevăr îmbrăca într'un vestmânt sensibil ?

Energia vorbirii face caracterul intuitiv al poesiei, spunea Herder. Şi despre ce se poate numi energia vorbirii ne arată următorul pasagiu din Sfântul Augustin:

„Dumnezeul meu, ce eşti tu? Ce să întreb mai întâiu? Ce altceva de cât despre Domnul Dumnezeul meu? „Căci cine este Domn lângă adevăratul Domn şi cine Dumnezeu, afară de tine Dumnezeul nostru"? (Psalmi, 18, 32). Tu Cel mai înalt, Cel mai bun, Cel

mai puternic, A Tot Puternicul, Cel mai milos și totuș Cel mai drept, Cel mai ascuns și totuș omnipotent, Cel mai frumos și Cel mai mare, stând fără să poți fi cuprins, nemișcat și prefăcând totul, niciodată nou, niciodată vechiu, căci tu înnoești totul, pe cei mândri îi dai însă pierzării fără ca ei s'o înțeleagă; mereu lucrând, totdeauna liniștit, adunând fără trebuințe, purtând, împlinind și apărând, creând, hrănind și desăvârșind, căutând, deși nimic nu-ți lipsește. Iubești fără pasiune, te silești cu o liniștită blândețe, vorbirea ta e fără durere, te mânii și ești totuș pașnic, trecătoare sunt lucrările tale, vecinic este sfatul tău, culegi ce ai găsit și n'ai pierdut niciodată, te bucuri de câștig fără să fii sărac și ceri dobândă fără să fii avar. Ți se împrumută ca să devii datornic și totuș cine are ceva care să nu fie al tău? Plătești datorii pe care nu le datorești și nu pierzi cu toate acestea nimic. Dar ce am adus eu cu toate aste cuvinte, Dumnezeul meu, viața mea, bucuria mea sfântă ? Vai acelora care nu vorbesc despre tine căci și muții te vor mărturisi (Confesiuni, Cap. IV)".

Ca și în strofa lui Claudel, întreaga desvoltare a Sfântului Augustin se rezolvă în contraste. Imprejurarea are o semnificație deosebită pentru estetică. Definind un lucru prin contrariul lui nu obținem totdeauna o anulare logică. In poesie și în retorică principiul contradicției nu are valoare. Astfel, când Sft. Augustin spune: ,,te mânii și ești totuș pașnic" sau ,,plătești datorii pe care nu le datorești", ideia nu devine absurdă, ci adaugă ceva înțelesului ei. Mânia pașnică și datoriile pe care Dumnezeu nu le datorește, înseamnă sancțiunea morală implacabilă care emană

din Dumnezeire cu necesitatea unei legi. Antiteza este unul din mijloacele care sporesc intuitivitatea limbii pe alte căi decât acelea ale sensibilizării. Bogăția emanației verbale pe de altă parte pornește în suflet un curent dinamic a cărui valoare există și în afară de conținutul intelectual pe care îl aduce odată cu sine. La marile talente retorice, la un V. Hugo, la un G. D'Annunzio, se întâmplă adeseori această divergență între sens și ritmică. Mișcarea frazei te poartă înainte și depășește percepțiunea exactă a cuvântului. Dar în așa măsură înțelesul există imanent în ritm, încât chiar o cetire st̃ăpânită și orientată în sensul apercepției intelectuale nu aduce elemente esențiale pentru completarea impresiei poetice; poate chiar o slăbește. Această abundentă emanație acumulează detaliile într'o impresie de monumentalitate care ne dă în sfârșit o altă idee despre mijloacele intuitive ale poesiei. Toate acestea există fără ajutorul nici unei imagini și sunt perfect conciliabile chiar cu o limbă prozaică prin elementele ei. Avea deci dreptate Max Dessoir să afirme, răspunzând parcă asertiunii lui Maiorescu și opunându-se de fapt întregului curent din care și Maiorescu făcea parte, că „în multe privințe limba poetului rămâne aceea a comerțului zilnic și a descrierii științifice".

II

Am văzut că Maiorescu definește frumosul ca pe „manifestarea ideii în materie sensibilă". Ceeace înțelege Maiorescu prin *idee* sunt *sentimentele* și *pasiunile* care se pot laolaltă mai potrivit exprima prin

termenul de *conținut,* tocmai pentru a ocoli confuzia cu „ideea" ca manifestare a vieții intelectuale. In această privință Maiorescu scrie: „ideea sau obiectul exprimat prin poesie este totdeauna un simțimânt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărîmul științific fie în teorie fie în aplicare practică". Dacă estetica hegeliană, care îl inspiră pe Maiorescu, întrebuințează termenul de „idee", lucrul se explică prin aceea că opera de artă era concepută acolo ca întrupând efectiv esența ideală a lumii, logosul universal. Această întrebuințare ar fi putut deveni însă un prilej de eroare într'o estetică psihologicește întemeiată, cum vom vedea că este aceea a lui Maiorescu, dacă Maiorescu însuși nu s'ar fi grăbit să ne atragă atenția din capul locului. Nu este cazul deci să ne oprim mai îndelung asupra acestei discuții de termeni.

Frumosul definit ca „manifestarea ideii în materie sensibilă" pune cercetătorului problema de a vedea *în ce chip* ideia se poate manifesta în materie sensibilă. Răspunsul prim la această întrebare îl dă chiar Hegel, care distingând între arta simbolică a orientalilor, aceea clasică și aceea romantică, schițează trei feluri posibile ale sintezei dintre idee și materie, într'un mod care nu ne interesează a-l urmări mai deaproape aci. Această problemă Maiorescu însă nu și-o pune. In ce fel imagina sensibilă, al cărei suport era cuvântul, devine la rândul ei suportul sau ocazia unui sentiment sau a unei pasiuni, este întrebarea la care Maiorescu nu răspunde, deși cetitorul, care luase cunoștință de definiția frumosului, avea dreptul să ceară un răspuns. Dar Maiorescu trece cu vederea această

întrebare fără a lua seama că astfel începutul studiului său făgăduise mai mult decât dovedeşte în urmă că poate da. Partea a doua a acestui studiu: „Condiţia ideală a poesiei" se desvoltă aşa dar într'o desăvârşită independenţă de întâia sa parte („Condiţia materială a poesiei") şi întregul face mai degrabă impresia unei juxtapuneri din două bucăţi, decât a unui tot organic.

De ce frumosul trebuie să ne înfăţişeze sentimente şi pasiuni, şi nu idei, este primul lucru despre care se întreabă Maiorescu. Pentrucă ideile, răspunde el, spre a fi înţelese presupun o pregătire specială, pe când pentru ceeace numai impropriu se poate numi *înţelegerea sentimentelor* nu este nici decum nevoie de o asemenea pregătire. Sentimentele şi pasiunile, „sunt comune tuturor oamenilor, sunt materia înţeleasă şi interesantă pentru toţi. Ceeace separă pe oameni deolaltă este cuprinsul diferit cu care şi-au împlinit mintea : ceeace-i uneşte este identitatea mişcărilor de care se pătrunde inima lor". O a doua cauză „pentru care poesia nu poate trata obiecte ştiinţifice" stă în împrejurarea că „frumoasele arte, şi poesia mai întâiu, sunt *repausul inteligenţei*". Căci pe când ştiinţa pune mintea într'o vecinică mişcare înapoi către tot mai depărtate cauze şi înainte spre tot mai îndepărtate efecte, arta „prinde atenţia neliniştită şi agitată spre infinit, şi înfăţişându-i o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniştea contemplativă şi un repaus intelectual. Poesia în special trebuie să ne decline spiritul dela înlănţuirea fără margini a nexului cauzal, să ne manifesteze ideea cu început şi sfârşit şi să dea astfel o satisfacţie spiritului

omenesc. Deaceea ea este datoare să ne îndrepte spre sentimente și pasiuni. Căci tocmai simțimintele și pasiunile sunt actele de sine stătătoare în viața omenească: ele au o naștere și o terminare pronunțată, au un început simțit și o catastrofă hotărîtă și sunt dar obiecte prezentabile sub forma limitată a sensibilității".

Ceeace avem să imputăm acestui raționament este că el face din sentimente și pasiuni un obiect de cunoștință. Nu vom spori însă întâmpinările, folosind acea banală clasificare, care opune cunoștința vieții afective, și care am văzut că era — după cum nici nu se putea altfel — și la îndemâna lui Maiorescu. Și nu vom adăuga această întâmpinare pentrucă înțelegem că tocmai din nevoia de a le opune, Maiorescu alege ca teren de comparație a sentimentului și cunoștinței, terenul propriu al acesteia din urmă. O comparație, chiar când trebuie să ajungă la o opoziție, trebue să se facă dintr'un singur punct de vedere, presupunând astfel în prealabil o anumită asemănare a termenilor. Spiritul logic al lui Maiorescu nu se poate elibera de sub puterea acestei condiții a minții omenești și singura lui vină rămâne că aplică un procedeu logic în domeniul irațional al valorilor. In adevăr, în acest domeniu, despre frumos nici nu se poate spune că se opune adevărului sau binelui, pentrucă aceasta ar presupune — după cum am văzut — că ar continua într'un fel să se asemene între ele. Lumea valorilor este făcută din unități pur și simplu incomparabile; ea este o serie discontinuă. Adevăratul gând al lui Maiorescu poate fi condus până la această cunoștință, dar pentru a ajunge aici

el trebuie curățat de reziduul intelectualist pe care îl menținuse poate, numai o inoportună precauție logică.

Să vedem însă dacă această opoziție este cel puțin justă, dacă în adevăr, spre deosebire de știință, care îndrumează mintea către infinit, poesia ne înfățișează totdeauna „idei cu început și sfârșit". Firește că aci trebue să facem o deosebire între ceeace poesia *trebuie* să înfățișeze și ceeace ea înfățișează de fapt în numeroasele ei felui i de a fi. Maiorescu vorbește de un *trebuie* și ca atare este liber de a impune poesiei idealul pe care îl va crede de cuviință. Dacă însă ne constrângem de a nu indica poesiei decât idealul pe care ea îl întrupează în realitate și întotdeauna, putem atunci să ne întrebăm dacă acest *trebuie* se acopere cu starea de fapt. Hegel, care în această privință nu reprezintă decât termenul final al unei întregi desvoltări, nu credea la fel. Pentru el acest finit al ideii care este așa dar „prezentabilă sub forma limitată a sensibilității" alcătuește caracterul exclusiv al artei clasice. Numai aci, după Hegel, *ideia* se întrupează atât de perfect în materialul sensibil, încât în această întrupare ea pune și o graniță expansiunii ei infinite. (De unde o anumită uscăciune a artei clasice). Dimpotrivă, în arta romantică, ideia a luat o cunoștință atât de intimă și bogată despre sine, încât materialul sensibil nu o mai poate conține; ea sparge limitele sensibilității și ni se prezintă ca o aspirație turmentată către infinit. „Această ridicare a spiritului către sine însuș, prin care dobândește o obiectivitate, pe care altfel trebuia s'o caute în sensorialitatea exterioară a lumii... alcătuește principiul funda-

mental al artei romantice" (Vorlesungen über die Aesthetik, II, 122). Toată sistema lui Hegel cu privire la romantism, tindea să întemeieze filosoficeşte sentimentul pe care poeţii şi teoreticianii germani îl formulaseră cu o generaţie mai înainte despre poesia timpului. Pentrucă asupra acestor formulări ne-am oprit altădată mai pe larg [1]), nu vom reveni aci. Este destul a spune că ceeace de exemplu romanticii exprimau cu termenul „Sehnsucht" nu cade în sfera sentimentelor „cu început şi cu sfârşit". Puţini ani după ce Maiorescu publică studiul despre „Poesia română", Eminescu trebuia să devină unul din ultimii poeţi europeni ai nostalgiei romantice, când scriind în „Floarea albastră:

Iar te-ai cufundat în stele
Şi în nori şi 'n ceruri nalte?
De nu m'ai uità încalte,
Sufletul vieţii mele.

In zadar râuri în soare
Grămădeşti 'n a ta gândire
Şi câmpiile asire
Şi întunecata mare.

Piramidele 'nvechite
Urcă 'n cer vârful lor mare
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite!...

când scriind astfel, amintea pe romanticul Tieck care dădea glas unei fantazii chinuite de un acelaş senti-

1) In lucrarea mea: Das Wertungsproblem în Schillers Poetik. Bucureşti, 1924.

ment neînțeles și de aceeaș năzuință către tărâmuri mai miraculoase încă: „sunt unele ceasuri când aș vrea să călătoresc departe, într'o natură ciudată și miraculoasă, să mă cațăr pe povârnișuri de stânci și să mă târăsc în prăpastii amețitoare, să rătăcesc în peșteri și să aud murmurul surd al apelor subterane, aș vrea să văd ciudatele tufișuri ale Indiei... piramidele egiptene"...[1]).

Trecând la analiza condițiilor speciale ale poesiei, Maiorescu ne pune în îndoială dacă în adevăr idealul clasic este acela care conduce cercetările sale. Făcută dintr'un punct de vedere psihologic, analiza aceasta se autorizează dela condițiile speciale ale vieții sentimentale pentru a stabili și caracterele normative ale poesiei. „Poetul, chemat a exprima simțirile omenești — scrie Maiorescu — a aflat în însăși natura lor, legea după care să se conducă. Intre deosebirile ce disting afectul în genere, fie simțimânt, fie pasiune, de celelalte stări ale cugetului, se pot cita următoarele ca principale: 1. O mai mare repegiune a mișcării ideilor. Observarea aceasta o poate face oricine. Exemplul cel mai lămurit dintre toate ni-l prezintă spaima, cu prodigioasa sumă de idei ce ne pot străbate mintea în momentele ei. 2. O exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectelor sub impresia simțimântului și a pasiunii. Lucrurile gândite iau dimensuni crescânde, micul cerc al conștiinței intelectuale se preface în linte microscopică și, privite prin ea, toate sensațiile și toate ideile momentului apar în proporții gigantice și sub colori neobicinuite. 3. O

1) Cit. ap. Ricarda Huch, Die Blütezeit der Romantik, pag. 122.

desvoltare grabnică şi crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă, dacă luăm acest cuvânt şi în sens bun, nu numai în împrejurări tragice. Aceste trei semne caracteristice ale afectelor sunt totdeodată cele trei calităţi ideale ale poesiei".

Nu trebuie insistat prea mult asupra faptului că astfel definite, condiţiile ideale ale poesiei contrazic, cel puţin în parte, idealul clasic căruia Maiorescu credea că le poate subordona. Chiar numai cea dintâiu dintre aceste condiţii: „marea repegiune a mişcării ideilor", sub care se înţeleg două lucruri, de o parte „un raport de precizie între idei şi cuvinte astfel, încât cu orice înmulţire de cuvinte să se înmulţească în aceeaş proporţie şi suma de idei", dar de altă parte împrejurarea că „o mulţime de idei de ale noastre proprii (sunt) deşteptate cu prilejul cetirii şi alăturea de cuvintele poetului", adică tocmai ceeace cam la aceeaş vreme Fechner preconiza în vestitul său „factor asociativ", bogăţia de asociaţii care vin de se organizează în jurul unei prezentări sensoriale pentru a-i da ceeace el însuş numeşte „coloarea spirituală", — die geistige Farbe — chiar numai această singură condiţie dovedeşte că amănuntul teoriei lui Maiorescu nu se acopere cu ceeace în mod general formulase mai înainte despre ideea poetică „prezentabilă sub forma limitată a sensibilităţii". Această limitată formă a sensibilităţii nu încape toată simţirea poetului; poetul o sparge şi îi îneacă graniţele cu ceeace în definitiv „caracterizează producţia poetică", cu „abundenţa de idei". Iar pentru a ilustra adevărul acesta, fără îndoială că nu la un poet clasic se putea Maiorescu adresa, nu la poeţii la care intenţia se juxtapune în asemenea

măsură expresiei încât producția lor pare o adevărată notație *științifică,* ci unui romantic, lui Heine de exemplu, pe care îl citează în mai multe rânduri. Aci era în adevăr prilejul cel mai potrivit pentru a dovedi că ecoul psihic nu se mărginește în limitele expresiei, dar că el se prelungește dincolo, într'un răsunet vag și recalcitrant în fața oricărei tendințe de a-l prinde în forme plastice. Clasicul Maiorescu apare astfel un moment ca teoreticianul vagului romantic.

Nici a doua condiție ideală a poesiei nu răspunde idealului clasic afirmat la început de Maiorescu. Ceeace trebuie să înțelegem prin „exagerare sau cel puțin o mărire și o nouă privire a obiectelor sub impresia simțimântului și a pasiunii", dacă ținem seamă și de condiția negativă ca „poetul să nu-și înjosească obiectul", după cum totuș se întâmplă în cazul abuzului de diminutive care trezește vehemența lui Maiorescu, este probabil caracterul „interesant" sau „patetic" al subiectului. „Interesantul" era însă după Frederic Schlegel tocmai însușirea poesiei romantice moderne. In mișcarea de evoluție a poesiei, interesul poate cădea când asupra formei și când asupra materiei și în acest contrast avem și motivul alternanței dintre romantism și clasicism. Trăind într'o epocă precumpănitor romantică, Maiorescu nu putea să nu admire ceeace se recomandă mai ales prin caracterul „important" al fondului, ca atunci când scrie despre „simțimântul cel profund al naturii" sau „despre natura vizionară a întregei existențe", deși atât în predispozițiile cât și în cultura acestui bărbat erau destule elemente care să-l hotărască pentru clasicism.

Câteva cuvinte ne-au rămas să spunem și despre a

treia condiție ideală a poesiei. „Desvoltarea grabnică și crescândă spre culminarea finală", așa cum a fost realizată de exemplu în tirada tragică a teatrului clasic francez sau cum au întrebuințat-o și romanticii, un Lamartine, un Vigny, un Hugo, în renumitele lor poeme care, și din acest punct de vedere, continuă să folosească elementele retoricei clasice, este de sigur o condiție foarte răspândită a poesiei, deși nu de o valoare absolut generală. Nietzsche ne povestește (Die Geburt der Tragödie, § 6) cum a fost izbit, cetind culegerea de cântece populare „Des Knaben Wunderhorn", de faptul că strofele se urmează într'o desăvârșită independență unele față de altele. Fenomenul îl atribue Nietzsche prezenței temei muzicale unice, care se obiectează astfel într'o serie de imagini neatârnate și divergente. „Melodia izvorând continuu, scrie Nietzsche, strânește în jurul ei scântei de imagini care, prin împestrițarea lor, prin subita lor schimbare, prin nebuneasca lor prăvălire manifestă o forță sălbatică și străină desfășurării senine a viziunii epice". După opinia lui Nietzsche, fenomenul acesta nu este particular liricei populare, ci esențial pentru întreaga lirică. Dacă în adevăr se poate susține că motivul adânc al liricei este irațional-melodic, atunci organizarea desfășurării către culminarea finală poate fi socotită ca o imixtiune retoric-intelectualistă, după cum s'a și făcut în legătură cu marea poemă de compoziție a romanticilor francezi. Eminescu, pe care și aci îl putem cita, a avut intuiția acestui lirism pur de orice intenție de compoziție. Nu în poemele în care preocuparea retorică de gradație este transparentă, ca de ex. în „Mortua est", ci în unele din

postumele lui unde, în chip atât de ciudat, poetul regăseşte, fără expresă intenţie, technica poesiei populare. Poesia „Stelele'n cer", este deosebit de caracteristică din acest punct de vedere. Primele patru strofe nu înfăţişează nici o gradaţie:

Stelele 'n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor
Până ce pier.

După un semn,
Clătind catargele
Tremură largele
Vase de lemn.

Nişte cetăţi
Plutind pe marele
Şi mişcătoarele
Pustietăţi.

Stol de cocori
Apucă 'ntinsele
Şi necuprinsele
Drumuri de nori.

Este o serie de imagini independente. A cincea strofă dă poesiei un final în sens de „catastrofă". Dar poesia nu se termină şi strofele se continuă în aceeaş relativă neatârnare. Poesia păstrează o puternică unitate de atmosferă, deşi nehotărîrea poetului este evidentă.

Ce putem deci spune la sfârşitul acestei analize principiale a articolului lui Maiorescu din 1867 ? Teo-

ria maioresciană despre calitatea sensibilă a limbii poetice este astăzi cu neputinţă de a mai fi susţinută. Că expresia poetică nu trezeşte în noi imagini, este un lucru pe care îl dovedeşte chiar cea mai sumară introspecţie. Poesia descarcă însă curente sentimentale şi care este relaţia dintre acestea şi expresia poetică alcătueşte problema esenţială pe care Maiorescu o ocoleşte. Evasiv se arată Maiorescu şi în ce priveşte idealul poetic care conduce cercetările sale, căci pe când în principiu el afirmă clasicismul, desvoltările sale arată unele predilecţii romantice. Amintiri retorice, ca de pildă imperativul gradaţiei poetice către catastrofa finală, completează fizionomia ideilor estetice examinate aci.

Opiniile estetice ale lui Titu Maiorescu prezintă însă nu numai un interes teoretic ci şi unul practic. Rolul lor hotărîtor în ce priveşte stabilirea temeliilor critice ale culturii române contimporane este o altă problemă şi ea merită un alt studiu.

ARTA ȘI ȘCOALA [1]

Deschiderea cursului de pedagogie și estetică la Școala de Arte frumoase din București împlinește o veche dorință a legiuitorului și o imperioasă nevoie a școalei. Prevăzute în regulamentul școalei din 3 (16) Octombrie 1909 și reclamate necontenit de către toți acei pe care o conștiință luminată și o dragoste adevărată pentru școală îi făcea să vadă care sunt lipsurile ei, estetica și pedagogia n'au găsit o primire tocmai ușoară. Ani de zile aceste materii au fost excluse din programul efectiv de studii, cu toate că cel legal le prevedea și cu toate că analiza cea mai simplă arată că într'o școală care pregătește artiști, estetica poate avea un oarecare rol și că nici pedagogia nu poate fi nesocotită, într'o școală care pregătește profesori. Care au fost consecințele de ordin moral ale lipsei acestor materii din programul efectiv de studii, nu

---

1) Reproducem în studiul de față lecția de deschidere a cursului de pedagogie și estetică la Școala de Arte frumoase din București (Noembrie 1930). Creată după insistente cereri ale Școalei, catedra a fost însă curând desființată și anume într'un moment în care utilitatea ei părea a fi fost dovedită. Din scurta ei existență, rămâne astfel contribuția de față, ale cărei idei dobândesc acum o nouă și acută actualitate.

putem urmări mai de aproape aci, dar ne vine greu să credem că niște profesori și niște artiști care n'au fost niciodată instruiți asupra principiilor teoretice ale profesiunei lor, n'au resimțit niciodată regretul acestei lacune. Natura și talentul au desigur bogate rezerve interne și un artist sau un profesor de vocație au putut ajunge prin ei înșiși la acele rezultate, pe care le-ar fi atins dealtfel cu mai multă ușurință, dacă școala prin care au trecut, și-ar fi plătit întreaga datorie față de ei. Forțe cheltuite pentru clarificarea vreunui punct, care ar fi trebuit să fie limpede încă din anii tinereții și ai școalei, ar fi fost întrebuințate cu mai mult folos în resolvirea creatoare a unei teme strict personale. Mulți dintre intelectualii şi specialiștii tuturor profesiilor nutresc dealungul întregei lor vieţi resentimente împotriva educației care i-a lipsit de unele cunoștințe sau deprinderi utile. Școala de Arte frumoase a înțeles că nu trebue să destine pe absolvenții ei acestui resentiment. Ea a înțeles apoi că este obligată să scutească pe acești absolvenți de umilința și seriosul prejudițiu practic de a se vedea respinși dela examenele de capacitate pentru învățământul secundar din pricina lipsei de pregătire corespunzătoare.

Pornim așa dar astăzi la un drum lung, la capătul căruia trebuie să ne întâmpine artistul conștient și profesorul bine pregătit. Ceeace formulăm însă ca o speranță, trebue să se justifice printr'o concepție determinată despre temele pe care artistul și profesorul şi le propune. Nu se poate primi deci, fără o altă întemeiere mai profundă, că un „artist conștient" este preferabil unui „artist inconștient". Au fost desigur timpuri, când controversa nu exista. Clasicismul de

pildă a profesat totdeauna părerea că artistul trebue luminat teoreticeşte asupra principiilor artei lui. Practica artei nu se opunea niciodată, în veacurile clasice, reflecţiei teoretice asupra ei. Aşa se explică faptul că în epoca Renaşterii, când estetica este aproape dispărută ca disciplină filosofică, singurii teoreticiani ai artei sunt marii maestri ai timpului, un Leon Battista Alberti, autorul a numeroase scrieri, printre care „De re aedificatoria libri decem" (1485) este cea mai importantă, un Albrecht Dürer, cu ale sale „Vier Bücher von menschlicher Proportion" (1528), sau un Leonardo da Vinci, a cărui carte „despre pictură" a fost o adevărată revelaţie. Mă mărginesc deci a cita pe artiştii cei mai de seamă, pentru a motiva afirmaţia că secolele clasicismului n'au cunoscut niciodată opoziţia dintre teoria şi practica artistică şi că ignoranţa sau inconştienţa n'au fost socotite niciodată în aceste timpuri drept nişte atribuite ale unei mai preţioase puteri creatoare. Părerea, chiar dacă nu în această formă exagerată, a trebuit însă să apară odată şi este cu neputinţă a înţelege toate mişcările de reacţie în istoria artelor, romantismul, prerafaelitismul, impresionismul sau expresionismul, fără a descoperi în ele afirmaţia implicită despre superioritatea factorului inconştient asupra celui conştient, a conştiinţei naive faţă de conştiinţa savantă, a inspiraţiei faţă de tehnică şi a viziunei faţă de tradiţie. De mai bine de o sută de ani artiştii europeni lucrează în virtutea unei conştiinţe protestatare împotriva tuturor regulelor tradiţiei, a tuturor acelor reguli generale şi obiective rezultate din practica seculară a artei şi care pot deveni obiectul unei cunoştinţe teoretice. In 1827, când valul romantic

se umflă şi se sparge pe ţărmurile artei europene, un grup de tineri elevi care lucrau în atelierul pictorului Hersent, entuziasmaţi de arta nouă a unui Delacroix, Géricault, Devéria şi Sheffer, năvălesc într'o dimineaţă şi distrug toate mulajele de statui greceşti care se găseau în atelierul maestrului. Acest gest revoluţionar, situat la începutul evoluţiei moderne a artelor plastice europene, a rămas dătător de măsură pentru întreaga lor desvoltare ulterioară. Timp de o sută de ani, orice iniţiativă artistică nouă a luat forma unui protest împotriva tuturor acelor câştiguri ale trecutului, care fiind generale, puteau fi teoretizate şi învăţate şi în toată această vreme ceeace a fost socotit mai preţios decât ştiinţa, a fost fie pietatea naivă pe care prerafaeliţii o chemau să-i inspire, fie „simpla retină" a impresioniştilor, fie lirismul expresioniştilor de ieri. Opoziţia împotriva tuturor principiilor de artă transmise şi capabile de a fi studiate, a fost atât de mare, încât acum câţiva ani un artist serios ca Liebermann declara, cu prilejul întemeierii Academiei prusiene de arte, în rândurile căreia refuza să intre, că „fiecare artist este propria sa academie".

Romantismul artistic cu toate modificările pe care le-a produs în constelaţia morală a artiştilor moderni, a asigurat condiţiile unei libertăţi creatoare, fără de care arta s'ar fi ofilit în nesfârşita imitaţie a trecutului. Revoluţia romantică a fost deci necesară. Este adevărat însă, că marii maestri ai romantismului încuviinţează apelul la spontaneitatea naivă, dispreţul faţă de atitudinea conştientă şi savantă în artă, pe care le găsim la baza unora dintre întreprinderile artistice contimporane ? O asemenea încuviinţare o pu-

tem găsi în exemplul micilor artişti, fericiţi că se pot simţi mai puternici şi mai originali numai din pricina libertăţii anarhice pe care şi-o acordă, dar nu în exemplul marilor artişti, a unui Delacroix de pildă, care conţinea în persoana sa, alături de pictor, pe un profund teoretician al artei şi ale cărui scrieri dovedesc ce învăţături ştia el a culege din cartea trecutului. Spiritele temeinice au recunoscut chiar în timpul perioadei romantice care este primejdia revoluţionarismului artistic şi, dimpotrivă, care este valoarea situării efortului artistic individual în cuprinsul unei tradiţii, într'un cadru colectiv şi general. In această privinţă, pot fi reţinute cuvintele pe care poetul Baudelaire, unul dintre cei mai însemnaţi critici ai epocii romantice, le nota cu ocazia salonului oficial francez din 1846: „...starea actuală a picturii este rezultatul unei libertăţi anarhice care glorifică individul, oricât de slab ar fi, în detrimentul asociaţiilor, adică al şcoalelor. In şcoale, care nu sunt altceva decât organizarea forţei de invenţie, indivizii cu adevărat demni de acest nume absorb pe cei slabi, ceeace nu e decât foarte just, căci o producţie de seamă, nu e decât o cugetare cu o mie de braţe. Glorificarea individului a adus divizarea infinită a domeniului artei. Libertatea absolută şi divergentă a fiecăruia, divizarea sforţărilor şi fracţionarea voinţei omeneşti au adus slăbiciunea, scepticismul şi sărăcia de invenţie de astăzi; câţiva excentrici, suferinzi şi sublimi, compensează cu anevoe desordinea forfotitoare a mediocrităţilor. Mica proprietate a individualităţii a ros originalitatea colectivă şi întocmai cum, potrivit demonstraţiei făcute într'un capitol renumit al unui roman romantic, cartea a ucis monu-

mentul, tot astfel se poate spune pentru timpul de faţă că pictorul a asasinat pictura"[1]).

Aceste cuvinte ale lui Baudelaire ar trebui să fie îndelung meditate de către toţi ucenicii şcoalei de arte frumoase. Romantismul ieftin al individului care socoteşte că forţele obscure ale temperamentului său pot înlocui rezultatele obţinute din studiul practic şi teoretic al marei arte tradiţionale este astăzi întrecut. Ştim astăzi, că nimic nu poate înlocui acea „organizare a forţei de invenţie", pe care, rezumând tradiţia, o reprezintă şi o profesează şcoala. Să nu se socotească într'acestea că originalitatea cuiva ar fi astfel ameninţată. Studiul maeştrilor geniali ai trecutului, întocmai ca studiul naturii, ne revelă legi generale, pe care nu le putem înfrânge fără a nu cădea în absurditate. Exemplul genial nu este tiranic şi nu periclitează originalitatea nimănui, pentrucă nu impune punctul de vedere al unei subiectivităţi limitate, ci eliberează în sufletul nostru legi latente şi cu totul generale. Geniul, spunea Kant, este acea predispoziţie înăscută a spiritului prin care „natura dă reguli artei". Şi după cum artistul de seamă imită natura, chiar atunci când nu o foloseşte ca un model prezent şi nemijlocit, numai întrucât adoptă procedeele ei generale cu scopul ca opera sa să fie tot atât de *vie* ca a naturii, tot astfel el „imită" operele maeştrilor de geniu, în care natura îşi continuă lucrarea sa. Despre Leonardo da Vinci se povesteşte cum, tânăr fiind, şi-a propus să desemneze un animal combinat din membrele

1) Ch. Baudelaire, Variétés critiques, I La peinture romantique (ed. Crès), pag. 69.

animalelor celor mai felurite din natură — *membra disjecta,* — dar care prin toată economia organelor lui să dea impresia că poate trăi, că ar fi posibil în natură. Ceeace Leonardo da Vinci îşi propunea în aceste împrejurări să desemneze, nu era vreuna din realizările naturii, căci un animal ca acela închipuit de el nu exista nicăiri, ci numai procedeul naturii, felul său de a se comporta. Elevi ai naturii, noi putem fi în acelaşi fel discipoli ai maeştrilor, silindu-ne să descifrăm în operele lor legile artei eterne.

Faţă de toate acestea se poate prevedea obiecţia că principiile marei creaţii artistice se lămuresc pentru elevul şcoalei de arte-frumoase în atelierul în care lucrează sub conducerea unor maeştri încercaţi. Cursurile practice ale şcoalei de arte-frumoase n'ar avea alt scop decât acesta şi întrebarea care răsare în mod firesc este aceea relativă la utilitatea dublărei învăţământului practic al desemnului, picturii, sculpturii, decoraţiei şi gravurii cu învăţământul teoretic al esteticei. Studiile practice din atelier au însă în realitate scopul de a trezi în elev, pe de o parte darul observaţiei artistice, pe de alta toate acele deprinderi active care alcătuesc laolaltă educaţia tehnică a artistului. Profesorul de pictură şi sculptură poate şi efectiv el lămureşte elevilor săi şi acele principii teoretice pe care le-a extras singur din meditaţia asupra marei arte a trecutului şi asupra propriei sale practice artistice. Scopul principal al învăţământului său rămâne însă înarmarea ochiului care observă şi a mânii care execută, cu deprinderi folositoare, apoi coordonarea dintre aceste întreprinderi, într'un cuvânt tot ceeace se numeşte tehnică. Rădăcinile tehnicei stau însă în-

fipte în teorie. Observaţia valorează pentru toate tehnicele. Tehnica inginerească de pildă se întemeiază pe fizică. Tehnica medicală se sprijină pe biologie şi fiziologie. Tehnica pedagogică desvoltă câştigurile psihologiei diferenţiale a copilului. Tot astfel tehnica artistică ar trebui să folosească principiile esteticei.

Nu dorim însă să întemeiem în felul acesta utilitatea studiului esteticei în şcoala de arte-frumoase, căci paralelismul pe care ne-am prefăcut a-l admite între tehnica artei şi celelalte tehnice invocate s'ar putea observa că nu este perfect. Pentru a rezuma ceeace se gândeşte în această privinţă, vom spune că pe când în celelalte tehnice cunoştinţa precedă practica, în tehnica artistică ea îi urmează. Iată de pildă exemplul antisepsiei. Considerată ca un capitol al tehnicei medicale, antisepsia n'a putut apărea decât după ce Pasteur a ajuns la rezultatele sale teoretice în legătură cu acei agenţi patogeni care sunt microbii. Tot astfel Morse n'a putut inventa tehnica telegrafică, decât după ce s'au stabilit principiile electricităţii. In toate aceste împrejurări cunoştinţa teoretică anticipează practica tehnică. Nu tot astfel se întâmplă lucrurile în cazul tehnicei artistice, căci Michelangelo a putut sculpta statuia lui Moise înainte ca Immanuel Kant să determine principiile esteticei moderne. Cunoştinţa este posterioară practicei în artă. Imprejurarea este adevărată chiar pentru acei mari artişti pe care îi citam la începutul acestei prelegeri, un Alberti, un Dürer, un Leonardo da Vinci, care se dublau printr'un teoretician al artei, numai după ce lăsaseră în urma lor un şir numeros de opere, a căror raţionalitate implicită şi ascunsă le plăcea acum s'o extragă şi s'o

expună în limbagiul propriu al raţiunii, adică în judecăţi abstracte şi în norme generale. Dacă este însă aşa, dacă teoria urmează practicei şi n'o conduce, de ce ne-am mai ocupa cu studiul teoriei estetice ? Ştiu de sigur că sunt unii artişti care gândesc astfel şi care vor privi întreprinderea pe care o începem astăzi cu un scepticism pe care nu l-ar putea tempera decât consideraţia că marii lor înaintaşi, despre care a fost vorba mai sus, deveniau teoreticiani ai artei, nu numai pentru plăcerea desinteresată a cunoştinţei, dar şi cu scopul de a transmite generaţiilor noui anumite precepte utile. Gândul acesta, răsărit în mintea unora dintre cei mai de seamă artişti ai clasicismului, s'ar găsi aşa dar în contrazicere cu tot ceeace s'a spus despre anterioritatea în artă a practicei asupra cunoştinţei. Până a încerca însă să resolvăm această contrazicere, este necesar să relevăm un alt motiv posibil de scepticism faţă de studiul esteticei în şcoala de arte-frumoase.

Se spune anume despre cunoştinţă, nu numai că urmează practicei artistice, dar că o îngreunează atunci când se asociază cu ea. Deprinderile tehnice sunt în adevăr asociaţii de mişcări, care funcţionează cu atât mai bine, cu cât sunt întovărăşite de o conştiinţă mai slabă. N'ar exista prin urmare un mijloc mai bun de a distruge abilitatea practică într'un artist, decât problematizându-l, făcându-l spectatorul conştient şi interpretul cu multă ştiinţă al propriilor sale mişcări. Copilul când începe să meargă, însoţeşte cu conştiinţă deplină fiecare dintre paşii săi, pentrucă mersul său este în această epocă dibuitor. Siguranţa mersului el o dobândeşte numai atunci când asociaţia

dintre mişcările respective, mulţumită desei lor repeţiri, a ajuns să descindă în rândul habitudinelor inconştiente. Locuitorul apartamentului care de douăzeci de ani urcă scara etajului, o poate face şi în întuneric şi în cea mai mare pripă, fiindcă o face fără nici o conştiinţă. Acelaşi ins pus să urce pe întuneric o scară necunoscută, o va face însă cu greutate, conştient cum este de fiecare pas pe care îl execută. Astfel de habitudini inconştiente s'ar asocia şi în ceeace se numeşte tehnica artistică şi reflecţia teoretică asupra ei n'ar putea decât s'o facă mai nesigură şi în cele din urmă s'o anuleze.

Anterioritatea practicei asupra cunoştinţei şi caracterul habitudinal al abilităţii tehnice sunt cele două motive care se invocă deobiceiu pentru a coborî valoarea studiilor teoretice în educaţia ucenicului artelor. Adeseori auzim recomandându-se acestuia multă muncă în atelier, exerciţiu îndelung, mai bine decât reflecţie şi ştiinţă teoretică. Un astfel de sfat este însă bun numai prin partea lui pozitivă, nu şi prin interdicţia lui. Multă muncă în atelier este desigur recomandabilă, căci un artist de seamă trebue să fie şi un meşter bun. Viziunea originală trebue să găsească la dispoziţia ei o mână pregătită, o avere solid agonisită de deprinderi precise. Educaţia artistului nu se poate însă sfârşi cu achiziţia unor habitudini inconştiente. Un astfel de principiu, dacă ar fi admis până la ultima lui consecinţă, ar face din elevul încredinţat îngrijirilor noastre un simplu utilizator fără personalitate a unor formule poncife, un palid copist de modele, sclavul unui dogmatism artistic fără orizont, care şi-ar închipui că nu se poate lucra altfel

decât în modul în care habitudinele s'au fixat în inconştientul său. Cunoştinţele teoretice sunt deci interesante mai întâiu pentrucă îndulcind dogmatismul artistic al atelierului, prin însăşi lărgimea perspectivei intelectuale pe care o deschid minţii, creiază posibilităţi noui de iniţiativă şi originalitate. In al doilea rând, principiile teoretice în care abilităţile tehnice se reflectă şi îşi dobândesc motivarea lor, trebuesc să fie apropiate şi pe cale intelectuală, căci numai astfel ele pot fi folosite nu numai în litera, dar şi în spiritul lor. A te desvolta, în sensul unui anumit artisanat, în atelierul unui maestru de seamă, înseamnă a rămâne elevul şi imitatorul lui, chiar atunci când ar trebui să devii un artist original. A culege însă din gura maestrului şi acea avuţie de principii în care el îşi rezumă şi sistematizează experienţa sa, înseamnă a putea rămâne elevul său, chiar atunci când nu-l mai imiţi, pentrucă din învăţământul său ţi-a rămas nu ceeace aparţinea individualităţii limitate a artistului, ci artei eterne care se exprimă printrânsul. Ştim cu toţii câtă influenţă au profesorii asupra elevilor lui, cum entuziasmul sufletului adolescent recunoaşte în maestru modelul unic şi incomparabil. Profesorul trebue să răspundă însă acestei efuziuni cu o dragoste pentru elev care ştie să se jertfească. El trebue să-l ajute transmiţându-i nu numai propria sa ştiinţă teoretică, dar şi experienţa principială prin care tehnica se îmlădiază şi ştie să se adapteze unor scopuri felurite şi originale. In realitate, profesorii şcoalei noastre risipesc această experienţă principială în fiecare oră de atelier şi dacă ei au înţeles să-şi asocieze un coleg pentru estetică, au făcut-o numai din dorinţa de a

creia un nou organ de coordonare a învăţământului artistic care se oferă în această şcoală.

Aceste puţin consideraţii pot servi deocamdată ca o întemeiere a studiului esteticei în şcoala de arte-frumoase. Care va fi însă spiritul în care se va desvolta acest studiu, este o problemă care trebue lămurită separat şi pe care n'o putem atinge acum de cât în treacăt. Tot ce s'a spus până acum arată aşa dar că înţelegem studiul esteticei în această şcoală într'o strânsă legătură cu învăţământul practic care se predă aci. Estetica va fi deci în această sală de cursuri contrapartea teoretică a muncii efectuate în ateliere. De aci rezultă o dozare felurită în importanţă şi preponderanţă a feluritelor probleme care întregesc studiul esteticei. Acest studiu se despică pentru noi în trei mari întrebări relative respectiv la creaţia artistică, sentimentul estetic şi opera de artă. Cea dintâiu vrea să-şi lămurească procesele imaginaţiei creatoare, precum şi condiţiile ei individuale şi sociale ; cea de-a doua se întreabă cu privire la natura sentimentelor care se desvoltă în noi la contacul cu frumuseţea naturii şi artei; cea de-a treia vrea să ştie încă care este forma internă şi externă a artei, ce modalitate nouă de organizare a materiei reprezintă ea, ce procedee tipice întrebuinţează, câte feluri caracteristice de structură se pot recunoaşte dealungul evoluţiei artelor şi toate acestea în legătură cu fiecare artă în parte. Acest din urmă capitol s'a desvoltat cu deosebită intensitate în cercetarea contimporană, asumându-şi meritul de a fi adevărata estetică *obiectivă* (ca în teoria fenomenologilor), şi reclamând o autonomie, faţă de vechea estetică filo-

sofică, psihologică și sociologică [1]). Acest capitol va fi și acela pe care îl vom desvolta cu deosebire, preocupați cum vom fi de a prinde și sistematiza răsunetul practicei artistice, deși nu le vom neglija nici pe celelalte.



Indoitul obiect al cursurilor care încep astăzi, ar cere ca după ce ne-am silit să arătăm care poate fi rostul esteticei în programul de studii al acestei școli, să repetăm argumentarea și în favoarea pedagogiei. De ce viitorul profesor de caligrafie și desemn trebue să aibă o preparație pedagogică, ni se pare a fi însă o întrebare cu un răspuns atât de evident, încât o putem neglija deocamdată în avantagiul întrebării relative la scopul pe care învățământul desemnului trebue să-l urmărească în școala secundară. Vom ști mai bine care trebue să fie spiritul învățământului pedagogic de-aci, lămurindu-ne care sunt țintele către care se va îndrepta profesorul de desemn de mâine. Acestei întrebări vrem să-i consacrăm restul timpului care ne-a mai rămas.

Invățământul desemnului s'a bucurat în trecut de puțină prețuire. Rânduit printre „dexterități", după cum specialistul lui era trecut printre „maeștri", învățământul desemnului era considerat mai mult ca un adaos ornamental la fondul serios al lucrurilor, care se preda la alte obiecte și de către alți profesori. Ideia că peste pregătirea intelectului și înzestrarea lui cu o

1) Asupra acestor probleme vd. în volumul de față, studiul „Autonomizarea Esteticei".

seamă de cunoştinţe, posesiunea unor talente agreabile, deşi superficiale, complectează şi împodobeşte individualitatea omenească, a introdus studiul artelor în educaţia generală a ambelor sexe, încă din epocele cele mai vechi ale civilizaţiei noastre. Academiile cavalereşti din evul-mediu şi organizaţiile şcolare pe care, în acelaşi timp, unele mănăstiri le cuprindeau în vederea tinerelor domnişoare din familiile nobilare, prevedeau, dacă nu exercitarea în artele plastice, studiul destul de desvoltat al muzicei şi versificaţiei. Invăţământul *decorativ* precumpănea dealtfel în aceste instituţii, lăsând în umbră pe cel care putea fi socotit util şi ideia lui poate fi urmărită până în ziua de azi în acele vagi institute pentru fete, cum unele ordine călugăreşti organizează încă şi unde pe lângă propunerea unui program restrâns de cunoştinţe ştiinţifice, scopul de căpetenie rămâne cultivarea acelor talente plăcute care stau atât de bine graţiei femenine. In ce moment studiul artelor plastice s'a introdus în planul acestui învăţământ decorativ nu putem preciza. Renaşterea pare a-l fi introdus până la un punct, deoarece perfectului gentilom şi desăvârşitei doamne de societate li se cereau nu numai un anumit grad de virtuozitate în muzică, după cum lucrul era curent încă din evul-mediu, dar şi gust şi oarecare dibăcie în artele plastice. B. Castiglione în renumitul tratat „Il Cortegiano" are un pasagiu caracteristic în această privinţă. In veacul al XVII-lea învăţământul desemnului era în tot cazul introdus, pentrucă filosoful englez John Locke trebue să se fi inspirat din realităţile tim-

pului, când îl prevede în lucrarea sa de pedagogie, care apare în 1693.

Pentru John Locke, desemnul nu poate avea un alt scop în educaţie decât să pună la dispoziţia copilului un mijloc nou de fixare şi comunicare a ideilor, deosebit de scriere şi mai perfect decât ea. „Câte clădiri, scrie Locke, nu poate vedea omul, câte maşini şi câte feluri de îmbrăcăminte nu poate vedea călătorind, pe care şi le pot reprezenta şi cei ce nu le-au văzut în natură, când sunt îndemânatec desemnate; pe când dacă le descriem numai cu vorba, uşor se poate întâmpla că nu ne putem face nici o reprezentare a lor, chiar de ne-ar fi descrise cu cea mai amănunţită exactitate sau în cazul cel mai bun ni le reprezentăm defectuos". Cu toate acestea, desemnul rămâne pentru Locke un obiect de învăţământ de o importanţă secundară, căci el cunoaşte şi „alte studii mai de însemnătate". De altfel talentul decide dacă un şcolar trebue sau nu să se îndeletnicească cu acest studiu, căci dacă talentul îi lipseşte „mai bine e să-l laşi cu totul în pace, decât să-l chinueşti degeaba cu desemnul" [1]).

John Locke are meritul de a fi subliniat printre cei dintâiu, într'o lucrare de pedagogie, importanţa desemnului printre materiile de studii. La adevărata conştiinţă a însemnătăţii lui moderne, desemnul ajunge însă mai târziu şi anume odată cu J. J. Rousseau. Autorul lui „Emile" este cel dintâiu care observă ce rost poate avea studiul desemnului pentru cultivarea simţului de observaţie şi pentru dexteritatea manuală.

---

1) John Locke, Câteva idei asupra educaţiunii (trad. G. Coşbuc), vol. II, pag. 41 urm.

Intr'acestea ceeace este demn de reţinut e faptul că Rousseau nu acordă niciun rol desemnului în educaţia estetică. „Copiii, scrie Rousseau, sunt mari imitatori şi încearcă să desemneze totul : aş vrea ca al meu să cultive această artă, nu în vederea artei propriu zise, dar pentru a-şi face ochiul just şi mâna flexibilă" [1]).

Cu această semnificaţie, dar şi cu aceste lipsuri, învăţământul desemnului este primit în toată doctrina pedagogică a timpului. Patru ani după ce apare lucrarea lui Rousseau, pictorul francez Bachelier preconizează studiul desemnului ca un punct de plecare în educaţia profesională. In acest scop el deschide la 10 Septembrie 1766 o şcoală gratuită de desemn, pe care o inaugurează cu un „Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des arts mécaniques", adeseori citat. Pentru Bachelier, desemnul nu numai că promovează abilitatea tehnică, dar este direct întrebuinţabil în industria stofelor şi a porţelanului, în arta cizelatului şi în tapiţerie şi o naţiune care ar şti să desvolte studiul desemnului ar spori valoarea ei economică. Ceeace Bachelier dorea aşa dar era un învăţământ practic, organizat în jurul desemnului, căci şcoala pe care o întemeiază cuprinde şi alte obiecte de învăţământ, din categoria acelora pe care le numim astăzi „reale".

Desvoltând deci principiul lui Rousseau, Bachelier ajunge să răstrângă valoarea studiului desemnului în cercul educaţiei profesionale. Era aci o consecinţă a omisiunii lui Rousseau, care nu subliniase ce impor-

1) J.-J. Rousseau, Emile ou de l'Education, livre II, pg. 147 (ed. Garnier).

tanţă poate avea desemnul şi pentru scopurile mai generale ale educaţiei estetice. Trebue deci să considerăm ca un progres intervenţia lui Pestalozzi care pune din nou accentul pe valoarea general-educativă a desemnului, ca unul care poate înzestra ochiul şi mâna până la punctul în care nu numai formele lucrurilor ne devin mai de aproape cunoscute, dar în care pot prinde şi reda obiectele naturii într'un fel artistic.

Doctrina clasică a stabilit aşa dar încă de-acum o sută de ani principalele obiective către care trebue să se îndrepte studiul desemnului într'o şcoală de cultură generală, cum este aceea secundară. Dar cu toate că în acest interval curentele activiste au atras atenţia asupra contribuţiei pe care desemnul o poate aduce în educaţia observaţiei şi a motricităţii şi cu toate că idealul integralist al pedagogiei moderne s'a rostit asupra locului pe care educaţia estetică trebue să-l ocupe printre feluritele ţinte ale învăţământului, desemnul continuă să ocupe în şcoala secundară o situaţie minoră. Se poate spune în adevăr că valoarea educativă a desemnului a fost mai mult recunoscută teoretic, decât ratificată în practică şi că în ciuda atâtor afirmaţii principiale ale trecutului s'a strecurat până în ziua de azi vechea înţelegere despre învăţământul desemnului ca un mijloc capabil de a desvolta unele talente agreabile. Aceste reminiscenţe nu trebuesc fireşte căutate în programele analitice în vigoare, cu toate lipsurile pe care uneori suntem nevoiţi să le recunoaştem în ele, cât în preţuirea care se acordă studiului despre care ne ocupăm, în locul care i se rezervă în complexul didactic şi uneori în felul învechit şi ru-

tinar în care este predat, chiar în ciuda bunelor intenţii ale programei analitice.

Pentru a-l scoate din această condiţie ingrată, metodologia desemnului ar trebui să stabilească principiul că el alcătueşte obiectul unui studiu *coordonator*. Desemnul nu trebue să rămână un studiu izolat, circumscris în singura oră săptămânală pe care programa analitică i-o rezervă dealungul celor şeapte ani ai liceului. Foloasele pe care el trebue să le aducă se confundă cu ţintele însăşi pe care, în concepţia activistă, şcoala secundară trebue să le procure ucenicului ei. Căci dacă este adevărat că această şcoală trebue să ofere, nu cunoştinţe verbale, ci cunoştinţe reale, cunoştinţe despre lucruri, atunci cum pot fi mai bine dobândite acestea, decât pe calea desemnului. Desemnul de pe natură prezintă marele avantagiu de a fixa mai bine imagina lucrurilor, prin însăşi atenţia cu care te sileşte să le examinezi. Dar desemnul îţi apropie lucrul nu numai ca imagine vizuală, dar şi ca imagine motrice şi aceasta din urmă perfectează şi adânceşte cunoştinţa noastră despre lucruri, căci fără îndoială că *ştim* mai bine ceeace putem *face*. La aceste câştiguri în ordinea cunoştinţelor se adaugă unele, nu mai puţin importante, în ordinea aptitudinilor. Desemnul sporeşte darul observaţiei şi înzestrează spiritul cu acele reprezentări motrice, din substanţa cărora este făcută orice *faptă,* oricât de originală şi oricât de mare [1]). Dacă vrem deci să educăm în şcoalele noastre o fiinţă stăpână peste numeroase cunoştinţe reale, capabilă să

1) Asupra rolului reprezentărilor motrice în formarea caracterului activ, vd. C. Rădulescu-Motru, Puterea sufletească.

observe natura, plină de iniţiativă şi de îndemânare, învăţământul desemnului ne poate aduce cele mai mari servicii. Astfel de scopuri şi le propune însă cele mai multe dintre obiectele învăţământului nostru şi desemnul trebue să fie pus în legătură cu fiecare din acestea, pentru a le secunda şi pentru a le coordona într'un sistem de şcoală activă. O reformă a programei analitice ar trebui aşa dar să prevadă legătura dintre desemn şi alte materii, cum sunt ştiinţele naturale, ştiinţele fizico-chimice, matematica, geografia, etc., în serviciul cărora ar trebui să se pună o parte din timpul consacrat desemnului, cu viziunea clară a scopului general care este astfel urmărit.

Invăţământul desemnului nu trebue să servească însă numai unor scopuri general-educative, dar şi scopurilor mai speciale ale educaţiei estetice. Aci întâmpinăm însă punctul nevralgic al pedagogiei desemnului în şcoala noastră secundară, aşa cum aceasta se răsfrânge chiar în programa analitică. Dacă răsfoim în adevăr paginile consacrate desemnului în această publicaţie, finalitatea estetică a acestui obiect pare a fi trecută pe un plan secundar. „Scopul desemnului, scrie în adevăr programa analitică, este de a obişnui ochiul elevului să vadă formele din natură, statice sau în mişcare şi să le poată reda, prin mijloace convenţionale, desemn sau culoare în proporţiunea şi valoarea lor''. Solicitarea darului de observaţie pare a fi deci principalul scop al desemnului în şcoala secundară. Peste această consideraţie, programa analitică nu mai poate adăuga decât vechia idee, apărută altă dată unui John Locke, că desemnul merită a fi studiat ca unul din mijloacele cele mai bune de a fixa şi

transmite cunoştinţe. „Desvoltându-se în mod metodic acest principiu, scrie mai departe programa analitică, prin observarea continuă a formelor concrete, elevul trebue să dobândească, în chip firesc şi fără oboseală, putinţa de a reprezenta cu uşurinţă imagini văzute sau închipuite şi care constituesc un adevărat limbagiu universal şi priceput de toată lumea, mai lesnicios de cât scrisul şi cititul".

Desemnului *artistic*, programa analitică ar vrea aşa dar să-i substitue desemnul *util*, şi acestui principiu îi corespunde indicaţia programatică, potrivit căreia copiii sunt puşi la exerciţii de desemn de pe natură, chiar din al treilea trimestru al primei clase. Iată însă o indicaţie care poate trezi obiecţii, dacă ne gândim că structura artistică a copilului nu este naturalistă, că pe el nu-l interesează niciodată imitaţia naturii şi că nu putem spera a-l câştiga vreodată pentru desemn, îndrumându-l pe aceste căi. Dar programa analitică, vorbind odată despre structura artistică a copilului, socoteşte că ea ar fi tocmai naturalistă, când scrie : „Ajungerea acestui scop nu trebue de loc să se facă prin mijloace aride, prin exerciţii obositoare, prin căutarea de preciziuni, de linii şi proporţii, mai ales la începutul studiului trebue să se tragă profit în primul rând din însăşi priceperea instinctivă a elevului, care adesea, în chip surprinzător, aşterne pe o bucată de hârtie imagini în care se recunoaşte uşor obiectul din natură imprimat în amintirea lui". Iată în adevăr afirmaţia cea mai îndoelnică a programei analitice! Vom avea adeseori prilejul în prelegerile pe care le începem astăzi să arătăm care este structura artistică a copilului şi prin urmare car trebuesc să fie principiile

metodicei desemnului în primii ani ai şcoalei secundare. Vom spune atunci despre copil că el nu desemnează niciodată imagini în care am fi îndreptăţiţi să recunoaştem copia unui model. Copilul nu desemnează nici odată lucrurile, ci ideia lui despre lucruri. Arta copilului este *ideoplastică,* pentru a întrebuinţa o expresie a lui Verworn [1]). Copilul ştie de pildă, atunci când desemnează un personagiu uman oarecare, că sub guler se găseşte gâtul omului. El va desemnat deci atât gulerul, cât şi liniile gâtului, care în realitate nu se zăresc, obţinând astfel o adevărată imagine Röntgen. Dar copilul nu va desemna numai ceeace ştie despre lucruri, dar şi ceeace *simte* în legătură cu ele. Copilul este desemnatorul sentimentului său. Proporţiile aparenţelor reale vor fi astfel prelucrate în redarea sa artistică, după indicaţia sentimentelor pe care ele i le-au sugerat. In transcrierea sa artistică, vom vedea deci cum pintenii ofiţerului pe care îl desemnează vor fi făuriţi mai mari decât restul siluetei, pentrucă acest detaliu strălucitor şi sonor, a vorbit mai puternic imaginaţiei sale şi a trezit un sentiment mai viu în sufletul său. Graţie acestei colori afective a inspiraţiei sale, se înţelege de ce copilul este atât de des un artist fantastic, de ce în plăsmuirile sale apar cu atâta frecvenţă scene din basme, din legendele sfinte şi chiar din propriile sale visuri, pe care uneori le fixează în linii şi colori, îndată după trezire.

Caracterul ideoplastic, imaginativ şi afectiv al artei infantile, ne arată ce trebue să rămână ea în şcoală, dacă vrem să-l câştigăm pe copil. Nu aşa dar desemn

1) Verworn, Ideoplastische Kunst.

de pe natură, nici desemn din memorie, cum îngădue uneori programa analitică, ci desemn din imaginaţie, trebue să prevedem pentru primele clase ale şcoalei secundare. Numai conformându-ne normelor structurei artistice a copilului, vom putea desvolta în el însuşirile de imaginaţie și de spontaneitate. Numai în felul acesta copilul, pe care îl creştem deobiceiu într'un sens exclusiv intelectual, va dobândi şi aceea fecunditate a imaginaţiei și uşurinţă a expresiei sugestive, care restabilește în om integritatea naturii sale. Desemnând astfel pentru propria plăcere de a-şi exercita imaginația, copilul se va înzestra însă cu o sumă de reprezentări motrice, pe care le va întrebuinţa cu folos atunci când va trece la desemnul de pe natură, în vederea cultivării mai serioase a simţului de observaţie și a cunoştinţii reale a lucrurilor. Ceeace copilul a câştigat aşa dar din practica desemnului cu o finalitate pur estetică, va folosi apoi desemnului exercitat în sensul educaţiei generale active.

Aceste două scopuri, trebuesc avute deopotrivă în vedere, pentruca din urmărirea lor sistematică să restituim studiului desemnului în şcoala secundară, semnificaţia şi însemnătatea ce i se cuvin.

TABLA DE MATERII

Lei 100

TIPOGRAFIA „BUCOVINA" I. E. TOROUȚIU, BUCUREȘTI